



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



La *Numancia* de Rafael Alberti en 1937

TESIS

para obtener el título de  
licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

Josu Roldán Maliachi

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Blanca Estela Treviño García

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Una tesis o trabajo de investigación de licenciatura apela a un gran esfuerzo y dedicación que el autor comparte con muchísimas personas a su alrededor. Por lo tanto, encuentro estas páginas como un mero pretexto para agradecer muy cariñosamente a quienes, de manera directa o indirecta, han hecho realidad este texto.

Agradezco a mi entrañable compañera de vida, Yetlanezi Durán Villanueva, por su amor y su cariño en todo momento de nuestras vidas. Nuestros esfuerzos, de mano del amor, nos han visto crecer y convertirnos en las personas que siempre hemos procurado. Te amo para siempre.

Agradezco eternamente a mi familia, pues su apoyo ha sido determinante para que yo pueda autorrealizarme en el mundo de la literatura. Gracias a mi amado padre, Oscar Roldán Mendoza, *Koldo*, que nos espera en la eternidad; gracias a mi madre, Isabel Patricia Maliachi Velasco, el amoroso pilar de mi vida; gracias a mi segunda madre, mi tía Teté, María Esther Maliachi y Velasco, por su apoyo incondicional; gracias a mi adorado hermano Oscar Armando Roldán Maliachi, quien siempre muestra una sonrisa de gran apoyo en nuestras vidas; gracias a Aram Rosas Maliachi, quien no sólo es un primo, sino un hermano; gracias a Fabiola Maliachi y Anne Charlotte Maliachi, gracias a Pelusa, Chiquita, Don Pingüi, Mina y Maja.

Agradezco infinitamente a mi muy querida Dra. Blanca Estela Treviño García, quien se ha convertido en una gran amiga y en mi mentora dentro de la Universidad. Gracias enormes por todo el apoyo que siempre he recibido de su parte y por su maravillosa calidez humana.

Agradezco a mis adorados amigos, que son familia, y que han estado a mi lado durante este proceso desde su inicio hasta ahora: Claudia Cabrera Espinosa, Alejandro Villasana Carbonell, Eduardo González Perea, Juan Bernardo Cantú Ríos, Valeria Durán Villanueva, Raúl Olmos, Carolina Harte González, Carolina Morgan, Camila Cantú Ríos, Luis David Reyes alias

*Puyol*, Carlos Rodríguez *historiador*, Jazmín Cisneros, Carlos Godínez, Fernanda Maldonado, Irian, Yuri, Valeria, Julio, Paniela, Suzette, Joshua, Ivonne y Jonathan.

Agradezco respetuosa y peculiarmente al Dr. Luis Alfonso Romero, al Dr. Hugo del Castillo, al Dr. Juan Vadillo y al Lic. Horacio Almada, quienes han dedicado su valioso tiempo a la lectura de mi tesis. Doy gracias a la Dra. Georgina Barraza y al Lic. Arturo Astorga, pues su amabilidad coadyuvó a que la *tramitología* de la titulación fuese más llevadera.

Quiero agregar un agradecimiento especial al Café Plaza y a todos los que lo componen, entrañable cafetín que ha fungido como una oficina de trabajo y de amistad. Asimismo, agradezco a Miguel de Cervantes, Federico García Lorca, Rafael Alberti y María Teresa León, quienes son el detonador literario de esta investigación y a quienes adoro con toda mi alma.

Esta investigación de tesis fue realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT <IN404516>  
«Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México» a cargo de la Dra.  
Blanca Estela Treviño García, del cual fui becario.

*Puente de los franceses,  
mamita mía,  
nadie te pasa.  
Porque los madrileños,  
mamita mía,  
qué bien te guardan.  
Madrid, qué bien resistes,  
mamita mía,  
los bombardeos.  
De las bombas se ríen,  
mamita mía,  
los madrileños.*

Anónimo. «Coplas de la defensa de Madrid»

ÍNDICE.....	p. 6.
INTRODUCCIÓN.....	p. 7.
1. NUMANCIA.....	p. 12.
1.1 Antecedentes histórico y literario.....	p. 12.
1.2 <i>La destrucción de Numancia</i> en el teatro cervantino.....	p. 16.
1.2.1 El teatro de Miguel de Cervantes.....	p. 16.
1.2.2 Argumento y estructura.....	p. 20.
1.2.3. El tratamiento de la dignidad en <i>La destrucción de Numancia</i> .....	p. 25.
2. LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI.....	p. 31.
2.1 Rafael Alberti, la Segunda República Española y la Guerra Civil.....	p. 31.
2.2 El teatro de Rafael Alberti (hasta 1937).....	p. 52.
2.2.1 No pasarán: Madrid, la nueva <i>Numancia</i> .....	p. 60.
3. LA RECEPCIÓN LITERARIA DE LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI.....	p. 63.
3.1 Hans-Georg Gadamer, la nueva hermenéutica, la estética de la recepción y la teoría de Bertolt Brecht.....	p. 63.
3.2 Comparación de las <i>Numancias</i> de Miguel de Cervantes y Rafael Alberti.....	p. 70.
3.3 La recepción literaria de la <i>Numancia</i> de Rafael Alberti.....	p. 87.
CONCLUSIONES.....	p. 96.
BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	p. 100.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca analizar la *Numancia*, texto dramático de Miguel de Cervantes, adaptado por Rafael Alberti durante la Guerra Civil Española, específicamente a finales del año 1937, desde la perspectiva de la hermenéutica moderna y, de tal manera, encontrar los motivos literarios, sociales e históricos, los cuales posibilitaron que Alberti hallara en la *Numancia* una manera artística de expresar un conjunto de valores políticos de la colectividad republicana.

La *Numancia* de Rafael Alberti (1902-1999) es una obra poco estudiada por la crítica y la historiografía literaria española. Se han realizado investigaciones sobre las distintas adaptaciones de esta obra cervantina, como las de López de Sedano, Francisco de Rojas Zorrilla, Ignacio López de Ayala, Antonio Sabañón, Alfonso Sastre y la versión de José Emilio Pacheco en México, *El cerco de Numancia*, entre otras; empero, las versiones de Rafael Alberti (1937 y 1943) aún son de las que menos estudios críticos han gozado.

Rafael Alberti Merello nació el 6 de diciembre de 1902 en El Puerto de Santa María, Cádiz, Andalucía, España. Su primer gran interés artístico fue la pintura. Contrajo matrimonio con la genial poeta y curadora María Teresa León. La obra poética de Alberti gira en torno a la nostalgia de dejar su tierra marinera, la experimentación vanguardista y al exilio que sufrió a causa de la derrota de la Segunda República Española (1931-1939). En el teatro, diferente mas no alejado de su amigo y compañero de la Residencia de Estudiantes en Madrid, Federico García Lorca, Alberti mostró sus creencias políticas y su compromiso social en obras como *El hombre deshabitado* (1931) y *Fermín Galán* (1931). La *Numancia* de Rafael Alberti es un claro ejemplo



del teatro político albertiano y de la idea que el autor andaluz concebía del arte y su relación con la sociedad. Así, después de un largo y activo exilio en Buenos Aires y Roma, y con su presencia intermitente en Hispanoamérica y Europa, Alberti regresó a Cádiz, donde murió el 27 de octubre de 1999.

Ahora bien, los motivos que llevaron a Alberti a representar este texto dramático responden a una urgencia, no únicamente artística, sino de índole social, política, histórica, ética y moral, lo cual enriquece la obra en este momento histórico preciso: la Guerra Civil Española (1936-1939).

Por su parte, el episodio histórico que influyó a Miguel de Cervantes para escribir *La destrucción de Numancia* (1585) y a sus posteriores adaptadores y reescritores incita a enfatizar en elementos temáticos como el honor, la justicia, la valentía, la hermandad, la guerra, la muerte, la libertad y la dignidad. De esta manera, el contenido de la *Numancia* puede cobrar otra significación si se estudia tomando en cuenta la gran relevancia de una lectura desde el punto de vista de la ideología krausista de la Segunda República Española, por lo que resulta un acto político de recuperación de los valores españoles republicanos ante las posturas de un régimen heredero de las instituciones franquistas.

La *Numancia* es una obra castigada por la crítica literaria. Encontrar en ella una función política tan inspiradora como enaltecer los ideales de la República podría generar otro tipo de lectura. Es necesario remarcar que la primera versión, es decir, la de Miguel de Cervantes, también ha sido relegada a una lista de obras menores del teatro áureo español.

Asimismo, la recepción literaria de la *Numancia* de Rafael Alberti puede ayudar a generar una idea más compleja sobre su teatro político, así como de las muestras artísticas del

republicanismo español. El momento histórico de su representación invita a pensar en una función social y política de urgencia ante la incursión de Franco, la Falange y, con éstos, el fascismo en España y Europa. Las condiciones de Numancia que Cervantes atizó en 1585 se asemejaban a las vividas por Rafael Alberti y el Frente Popular en la ciudad de Madrid, en pleno año de 1937, el cual fue marcado por las vicisitudes y el alargamiento ilusorio de la resistencia republicana frente a las tropas que Benito Mussolini y Adolfo Hitler nutrieron y apoyaron abiertamente. De esta guisa, la República se quedaba sola ante el silencio de Francia, el Reino Unido y Estados Unidos de América: nada más parecido a los numantinos frente al ejército romano, imagen histórica que Miguel de Cervantes volvió teatro y que prevalece en la memoria histórica española.

Si se supone que una obra literaria difícilmente puede expresar las necesidades y preocupaciones de un grupo social, o bien que la distancia entre la *Numancia* de Cervantes y la de Alberti es muy amplia, planteo que esta obra ha sido representada en distintos momentos históricos de urgencia social, cuando un grupo intenta fortalecer y cohesionar los valores que lo distinguen ante una fuerza externa de imposición; además, que las coincidencias entre el argumento trágico de la obra y la situación extratextual de la Guerra Civil Española son propicias para estudiar la recepción del texto en una situación real. Es decir, considero que una investigación sobre cualquier tema literario adquiere valor no únicamente por su papel dentro de la literatura, su historiografía o su teoría, sino por su relación con el público de su momento histórico y social.

Al leer la *Numancia* de Rafael Alberti surgen las siguientes interrogantes: ¿por qué Alberti eligió esta obra dramática y no otra obra de Cervantes o de otro autor áureo? ¿Por qué

modificó el texto original de Miguel de Cervantes? ¿Por qué analizar una obra cuyo valor ha sido limitado a pequeños apéndices de algunas historias de la literatura? Respondo con las siguientes hipótesis: Alberti necesitaba escenificar una obra cuyo contenido correspondiese a su situación; es decir, un estado de sitio. La *Numancia* de Cervantes se centra en la guerra que mantuvieron los numantinos contra los romanos, específicamente en el cerco de la ciudad, y enaltece al pueblo español del siglo XVI. La de Alberti intentaría asir las correspondencias de su momento histórico: en lugar de romanos tendrá italianos fascistas, y los numantinos serán el Ejército Popular y los defensores de Madrid. De esta manera, Rafael Alberti encontró en la *Numancia* una posibilidad literaria de plasmar la necesidad de externar el tratamiento de temas como la libertad en la guerra, la muerte honorable y exponer sus máximas del comunismo —como el igualitarismo de las voces de un pueblo cercado— ante una imposición ideológica y militar.

El texto de Cervantes está escrito mayoritariamente en versos endecasílabos y octavas reales y el fin que inquirió el autor del *Quijote* era otro al del poeta andaluz. Alberti busca claridad para generar una recepción adecuada al contexto popular madrileño de 1937, respetando la historia y la forma en la medida de lo posible; de igual manera, el poeta gaditano deja ver su tradición teórica y literaria en esta obra, es decir, planteamientos como el teatro *antiaristotélico* y la teoría del *distanciamiento* de Bertolt Brecht. Al actualizar la *Numancia* de Cervantes, el autor de *Marinero en tierra* proyectó la recepción de su contenido y de los valores que manifiesta para que pudiesen ser entendidos y difundidos por los espectadores de esta obra.

Si bien la *Numancia* de Cervantes es una de las obras opacadas por el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, su objetivo dista mucho de éste y por eso mismo ha sido

recuperada por Alberti en un momento de emergencia social. Además, el andaluz plasmó en la *Numancia* los ideales que consideraba propios de la República Española.

Me he propuesto contribuir a los estudios sobre la *Numancia* de Rafael Alberti, es decir, reflexionarlo como un texto relevante del teatro político del autor, analizarlo como vehículo de valores españoles republicanos y proponer su lectura crítica como un problema actual y universal.

De tal guisa, este trabajo de investigación se divide en tres capítulos. En el primero, titulado «Numancia», me refiero al antecedente histórico de la obra de Cervantes y su importancia dentro de la obra cervantina. En el segundo, «La *Numancia* de Rafael Alberti», ahondo en el contexto de este autor y en la importancia contextual de la República Española y la Guerra Civil Española en la conformación estética de Rafael Alberti. El tercer capítulo es una comparación entre las *Numancias* de Cervantes y de Alberti. «La recepción literaria de la *Numancia* de Rafael Alberti» se dedica al análisis teórico de la obra teatral del autor de *Marinero en tierra* propuesto desde la hermenéutica moderna y la estética de la recepción, así como por la influencia de Bertolt Brecht en la dramática del autor.

Es menester advertir que respeto los usos lingüísticos de su temporalidad en las citas textuales de ediciones antiguas, ya sea por la época de su escritura o por el momento histórico de su edición o traducción.

# 1. NUMANCIA

## 1.1 Antecedentes histórico y literario

En el año 153 a.C., mientras el ejército de la Roma republicana ya ha conquistado las ciudades de Corinto (146 a.C.) y Cartago (146 a.C.), sus tropas, comandadas por el cónsul Pompeyo, incursionaban en la expansión hispánica de Roma —lo que se ha denominado como la *Campaña* o *Guerra Celtibérica*— y se enfrentaron por primera ocasión contra la ciudad libre de Numancia, que se situaba en la actual provincia de Soria, Castilla-León, España. Aunque las aspiraciones romanas suponían que la caída de Numancia sería rápida y sin complicaciones aparentes, las tropas de los cónsules Pompeyo, Lenas, Mancino, Lépido, Furio y Pisón<sup>1</sup> no pudieron conquistar la ciudad; perdieron muchos hombres a causa de las derrotas que los numantinos les infringieron. En 133 a.C., el nieto del vencedor de Aníbal, Escipión Emiliano (185-129 a.C.), comandó los ejércitos romanos para conquistar Numancia.<sup>2</sup>

Las fuentes más próximas al acontecimiento de la guerra entre Numancia y Roma se encuentran desaparecidas —las cuales pertenecen a Polibio y Tito Livio—; sin embargo, la *Historia romana* de Apiano de Alejandría (95-129 d.C.) recuperó en el siglo II la historia de la guerra numantino-romana, esto la convierte en una fuente histórica secundaria de la cual se influirán, directa o indirectamente<sup>3</sup> muchos autores posteriores, entre ellos, Miguel de Cervantes.

---

<sup>1</sup> Se conoce que los presentes comandantes fueron retirados de la empresa de guerra desde Roma por las dificultades que significó la conquista de Numancia. *Vid.* Apiano de Alejandría. *Historia romana I*. Intr., trad. y notas por Antonio Sancho Royo. Madrid, Gredos, 1980. Vol. I. 646 págs. (Col. Biblioteca Clásica Gredos.)

<sup>2</sup> Pedro Barceló y Juan José Ferrer Maestro. *Historia de la Hispania romana*. p. 167.

<sup>3</sup> O bien, con la terminología de Gérard Genette, como motivo de la *intertextualidad*.

La posterior ausencia de fuentes históricas contemporáneas a esta guerra suscitó interpretaciones míticas. Apiano de Alejandría enalteció el trabajo del ejército romano ante la adversidad que implicaba conquistar una ciudad geográficamente complicada, un territorio extraño y hostil para los romanos; el historiador latino, empero, también laudó al pueblo numantino por su extraordinaria resistencia:

Numancia era de difícil acceso, pues estaba rodeado por dos ríos, precipicios y bosques muy densos. Sólo existía un camino que descendía a la llanura, el cual estaba lleno de zanjas y empalizadas. Sus habitantes eran excelentes soldados, tanto a caballo como a pie, y en total sumaban unos ocho mil. Aun siendo tan pocos pusieron en graves aprietos a los romanos a causa de su valor.<sup>4</sup>

Apiano de Alejandría no suprimió los defectos de las tropas romanas antes de la llegada de Escipión, a quien le otorga el carácter heroico propio de una gesta militar. Cervantes enfatizó en este aspecto: para enaltecer a los numantinos los contrastó con los vicios del ejército romano y con la soberbia de su comandante.

En la introducción de la *Numancia* de Cervantes de la editorial Cátedra, Robert Marrast enlista un puñado de posibles fuentes que ayudaron a Cervantes a escribir su tragedia, entre las que, además de Apiano, se encuentran el libro II del *Compendio de las hazañas romanas* de Lucio Anneo Floro (ss. II d.C.), la *Primera crónica general de España* de Alfonso X El Sabio (1221-1284 d.C.), la *Crónica de España abreviada* de Mosén Diego de Valera (1412-1488), el romance de la *Rosa gentil* de Juan de Timoneda (1518-1583 d.C.) y de Gabriel Lobo Lasso (1555-1615 d.C.), quien pudo ser una influencia directa de Miguel de Cervantes en el ámbito de la dramaturgia, ya que escribió algunas tragedias históricas que se asemejan temáticamente a la

---

<sup>4</sup> Apiano de Alejandría. *Historia romana I*. p. 167.

*Numancia*, como la *Tragedia de la Destrucción de Constantinopla*, y el libro VIII de Ambrosio de Morales (1513-1591 d.C.), el cronista del rey Felipe II de España.<sup>5</sup>

La guerra de Numancia fue manejada como una herramienta política para exaltar las virtudes de los pueblos romanos y numantinos. Por un lado, los historiadores de Roma laudaron el gran esfuerzo que sufrió su ejército para poderse hacer con la ciudad celtíbera. Es preciso remarcar que una de las constantes de la concepción romana de la historiografía es enaltecer las virtudes de sus contrincantes —los bárbaros— para que su triunfo sobre éstos fuese recibido con mayor ahínco. No obstante, la mención continua de esta mítica ciudad suscribe que ha sido importante para España y sus historiadores.

Circunvalados por fosos, empalizadas y cuatro campamentos, y apretados por el hambre, pidieron al General romano el combate, para siquiera morir de hambre; mas viendo que se les negaba, hicieron una brisca salida. En la lucha pereció un gran número de Numantinos, y acosados por el hambre los que les sobrevivieron, se alimentaron con los cadáveres.

Como extrema determinación, se pensó en huir; pero aun este recurso fracasó: las mujeres, impulsadas por el amor, cometieron la imprudencia de dar suelta á los caballos. Perdida esta esperanza y cayendo en los últimos trasportes del delirio y el coraje, decidieron morir. Los Numantinos con el fuego y el veneno acabaron con sus jefes, consigo mismos y con su patria.

¡Gloria á la esforzada y, en mi entender, venturosa ciudad aun en medio de sus desdichas! Defendió con fidelidad á sus aliados, y con un puñado de valientes resistió por largo tiempo á un pueblo que disponía de todas las fuerzas del mundo. Aquella ciudad sometida por tan gran capitán no dejó ni la más pequeña cosa que pudiera servir de pláceme al enemigo.

Ni uno solo de los Numantinos fué hecho prisionero: no uno solo despojo se logró, pues aquellos quemaron hasta las armas..

Roma triunfó sólo en el nombre.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Vid.* Miguel de Cervantes. *Numancia*. 6a ed. e intr. por Robert Marrast. Madrid, Cátedra, 2013. 127 págs. (Col. Letras Hispánicas.)

<sup>6</sup> Lucio Anneo Floro. *Compendio de las hazañas romanas*. p. 76-77.

La última línea de esta cita del *Compendio* de Lucio Anneo Floro representa una idea que se popularizó entre los mismos escritores latinos: Roma no triunfó sobre Numancia debido a sus propios medios, sino gracias a la severa decisión emergente de los numantinos.

Por otro lado, los historiadores españoles o hispanos utilizaron la guerra por Numancia como un suceso generador de un símbolo nacionalista. En la resistencia numantina se encontraron rasgos que penetraban convenientemente en el ideal bajo-medieval y renacentista de los pueblos hispanos: la valentía, la honra, la dignidad y el honor. Para la concepción hispana, Numancia fungió como un mito fundacional de la deontología española. La valentía y la dignidad de esta ciudad sobrepasó al pueblo más poderoso de sus tiempos; por lo tanto, su legado se volvería atemporal y trascendente.

Si por sus riquezas era Numancia inferior á Cartago, Capua y Corinto, igualábalas, no obstante, por su valor y renombre, y á juzgarla por sus guerreros, bien pudiera llamársela honor de España. Sola, sin murallas, sin torres y levantada apenas junto al Duero, sobre una pequeña colina, sostuvo durante catorce años con solo cuatro mil Celtíberos el empuje de un ejército de cuarenta y cuatro mil hombres.

No sólo resistió a sus ataques, sino que batiendo en repetidas ocasiones batalla á los Romanos, les obligó á verificar pactos vergonzosos. Persuadida Roma de que la ciudad era invencible, le fue necesario recurrir al destructor de Cartago.

A decir verdad, no hubo causa más injusta que la que dió lugar á esta guerra.<sup>7</sup>

Por lo anterior, es posible mencionar que esta tragedia cervantina posee una dimensión histórica innegable. Por medio de la obra, el escritor del *Quijote* denota una visión política, histórica y mítica de la España del siglo XVI.

---

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 74-75.



## 1.2 La destrucción de Numancia en el teatro cervantino

### 1.2.1 El teatro de Miguel de Cervantes

Miguel de Cervantes (Alcalá de Henares, 1547-1616) escribió, según sus propias palabras, aproximadamente, de veinte a treinta obras dramáticas<sup>8</sup>: *El trato de Argel*, *La destrucción de Numancia*, *El rufián dichoso*, *La casa de los celos*, *El laberinto de amor*, *El gallardo español*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *La entretenida*, *Pedro de Urdemalas* y los entremeses: *El juez de los divorcios*, *El rufián viudo*, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa*, *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Hoy día, muchas de éstas se encuentran desaparecidas o podrían ser parte de una invención cervantina, muy típica de su poética. Sin embargo, su producción teatral goza de diversas formas de tratar el género dramático: la tragedia, la comedia y el entremés. Para hacerse una idea de su creación textual dramática, en la «Adjunta al Parnaso», del *Viaje del Parnaso*, el personaje metapoético Cervantes dialoga con Pancracio —un mancebo que se le acerca en Atocha después de que este supuesto Miguel de Cervantes regresara de su viaje parnasiano— y habla de algunas de sus comedias:

—¿Y vuestra merced, señor Cervantes dijo él, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Si, dije yo—, muchas; y, a no ser más, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel*, *La Numancia*, *La gran turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o la del mayo*, *El bosque amoroso*, *La única* y *La bizarra Arsinda* y otras muchas que no me acuerdo.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Vid. Miguel de Cervantes. *Teatro completo*. Ed., intr. y notas por Florencio Sevilla y Antonio Rey. Barcelona, Planeta, 1987. 911 págs.

<sup>9</sup> Miguel de Cervantes. *Poesías*. p. 399-400.

Ahora bien, para los fines de esta investigación es útil dividir la producción teatral de Cervantes en dos etapas. De la primera se conservan *El trato de Argel* y *La destrucción de Numancia*: ambas obras corresponden a una estética próxima al teatro de Lope de Rueda (Sevilla, 1510-1565); buscan apegarse, sin copiarlos, a los fundamentos del teatro clásico —lo que es visible, por ejemplo, en el acercamiento a las características de la tragedia griega: el presagio funesto, el cumplimiento del destino y el lance patético con el que Bariato encarna al pueblo de Numancia—. La segunda etapa se define por la polémica estética con Lope de Vega (Madrid, 1562-1635), de la que Cervantes fue siempre consciente por su posición de dramaturgo ante el triunfo inminente de la *comedia nueva*; no obstante, no compartía algunos de sus elementos estructurales y temáticos. En el capítulo XLVIII de *Don Quijote de La Mancha* se encuentra bien explicada la postura teatral de Cervantes en boca del canónigo:

‘Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan ni pies ni cabeza y, con todo eso, el vulgo las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que las llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirve sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos que no opinión con los pocos, de este modo vendrá a ser mi libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, vendré a ser el sastre del cantillo’.<sup>10</sup>

El autor de *El Persiles* apostaba más por la verosimilitud referencial, la sublimidad de la historia y cierto apego al arte clásico que por la artificiosidad del *arte nuevo* del *Fénix*. Ante la incómoda comparación con el autor de *Fuenteovejuna* a la que siempre ha sido sometido Cervantes, el teórico Jean Canavaggio dice lo siguiente:

---

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. p. 493-494.

[que] la negativa que se le dio corresponde ante todo a un momento histórico dado, lo mismo que la indiferencia padecida por su teatro en el transcurso de los siglos. El olvido en el que ha sido sepultado no es el fallo de una justicia inmanente; es el resultado de una serie de incomprensiones sucesivas, cada una con su significado peculiar.<sup>11</sup>

No obstante, en este curso de su teatro, el autor del *Viaje del Parnaso* trata a personajes humildes, populares o marginales con tintes del *gracioso* como pícaros, prostitutas, vizcaínos<sup>12</sup>, entre otros; sin embargo, como buen defensor de las propuestas de Lope de Rueda, el autor del *Quijote* intentó hacerle frente a la escuela de Lope de Vega cultivando así el género dramático corto que su maestro sevillano consolidó durante el siglo XVI; es decir, mediante el entremés.

Las condiciones históricas en las que Miguel de Cervantes escribió *La destrucción de Numancia* corresponden al reinado de Felipe II (1527-1598 d.C.), monarca con el que, en contraste con una gran tradición histórica que le concede al hijo del emperador Carlos I la causa de la decadencia hispánica, España se consolidó como un reino con instituciones propias y cuya forma de ser se amalgamaría con el destino de la Iglesia católica.<sup>13</sup> Lo anterior favoreció a la justificación del orden hispánico; de esta manera, las representaciones artísticas —por supuesto, literarias también— fueron partícipes de la misma. El investigador Sergio Arlandis afirma que Cervantes:

---

<sup>11</sup> Jean Canavaggio. «El teatro», en *Historia y crítica de la literatura española II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Dir. por Francisco Rico y Francisco López Estrada, coord. por Modesta Lozano y trad. por Carlos Puyol. Barcelona, Crítica, 1980. p. 643.

<sup>12</sup> El término ‘vizcaíno’ o persona de Vizcaya —que en la realidad aplicaba su validez para cualquier persona del norte de España alusiva al reino de Navarra y sus alrededores— fue ampliamente explotado por los escritores del Siglo de Oro para referirse despectiva y cómicamente a la gente que no podía dominar la lengua castellana y, por lo tanto, era asociada con la ignorancia y el barbarismo.

<sup>13</sup> Si se quiere ahondar en esta visión de la historia española del XVI *Vid.* Jordi Nadal. *España en su cenit (1516-1598) Un ensayo de interpretación*. Barcelona, Crítica, 2011. 170 págs. (Col. Biblioteca de bolsillo.)

[...] escribió *La Numancia* poco después de la anexión de Portugal a la Monarquía española, entre 1581 y 1585, dentro también de un determinante período en el que se restauró el antiguo territorio español (la *reintegratio Hispanae* que se había expresado tantas veces de un modo apocalíptico) alcanzando la figura de Felipe II a la de gran *pastor* y monarca.<sup>14</sup>

De esta manera, *La destrucción de Numancia*<sup>15</sup> debió escribirse después de 1581, ya que la anexión del reino de Portugal a la corona de Castilla aparece entre sus versos, lo cual es importante para situar la obra dentro de un panorama contextual:

Debajo de este imperio tan dichoso  
serán a una corona reducidos,  
por bien universal y a tu reposo,  
tus reinos hasta entonces divididos:  
el girón lusitano tan famoso,  
que un tiempo se cortó de los vestidos  
de la ilustre Castilla, ha de zurcirse [**asirse**]  
de nuevo, y a su antiguo ser unirse [**venirse**].<sup>16</sup>

No hay que olvidar las aspiraciones imperialistas en el discurso de la *Numancia* de Miguel de Cervantes. Dentro de sus versos existen estelas del proyecto universalista de la monarquía española de Felipe II. Para el heredero de Carlos I, dentro de la fe católica se podrían congregar los argumentos del discurso de la ideología española del siglo XVI, como apunta el estudioso de esta centuria, Rafael Altamira:

En la posición diametralmente opuesta a la de la libertad religiosa, y a diferencia de la política autoritaria de los otros reyes cristianos de Europa, Felipe II elevó la empresa de catolizar nuevamente el mundo a la condición de un imperativo de su política internacional, y creyó de

---

<sup>14</sup> Sergio Arlandis. *La destrucción de Numancia de Miguel de Cervantes según Rafael Alberti y Federico García Lorca: dos propuestas teatrales alternativas*. p. 179-180.

<sup>15</sup> Para esta investigación cotejo las ediciones de la obra hechas por Robert Marrast (Cátedra, 2013) y Alfredo Hermenegildo (Castalia, 2001)

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes. *Numancia*. p. 57. Entre corchetes y negritas los cambios de la versión de Alfredo Hermenegildo (Castalia 2001)

buena fe que con esto haría un bien a todos, es decir, planteó y procuró realizar una finalidad universal, a su juicio buena, puesto que para él (como para todo católico, entonces y ahora) significaba la verdad fundamental de la vida y la prenda única de salvación para las almas.<sup>17</sup>

De esta manera es posible situar esta obra dentro del contexto teatral de Cervantes y de su tiempo. La *Numancia* cervantina expresa muchas de las preocupaciones del pensamiento hispanista a finales del siglo XVI —por ejemplo, el valor religioso del catolicismo como un catalizador del expansionismo hispánico— e inmortaliza una etapa específica de la poética de su autor —la búsqueda de un teatro nacionalizante—.

Cabe mencionar que en los últimos años se ha comenzado a recuperar el teatro cervantino como una etapa importante del autor del *Quijote*. Por ejemplo, en el año de 2016, en el marco del homenaje por los 400 años de la muerte de Cervantes, la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes de México llevó a cabo una adaptación y puesta en escena de *La destrucción de Numancia* bajo la dirección de Juan Carrillo, lo cual es relevante para comprender la reivindicación de este drama como un texto importante dentro de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra en España y en América. Asimismo, la vindicación del teatro de Cervantes ha sido una materia primaria para investigadores como Jesús G. Maestro.

### **1.2.2 Argumento y estructura de *La Numancia***

El argumento de este drama cervantino está basado en la guerra entre los pueblos de Numancia y Roma en la antigüedad. En esta obra, Miguel de Cervantes recupera y hace visibles la sobrehumana resistencia de los numantinos ante el sitio romano y la decisión trágica con la que

---

<sup>17</sup> Rafael Altamira. *Sentido de la religiosidad en Felipe II*. p. 344-345.

los primeros optaron por un suicidio colectivo antes que entregar la ciudad a Roma. Empero, no es justo reducir la obra a una transposición dramática de los acontecimientos históricos mencionados. La *Numancia* de Cervantes reúne afanosas propuestas escénicas y dramáticas como son la simultaneidad escénica de dos espacios divididos por una muralla y la personificación de figuras nacionales, naturales y alegóricas, por ejemplo: España, el río Duero y la Fortuna. En esto se ha fijado el estudioso Joaquín Casaldueiro:

Ante la figura imponente de España está el Duero, y el noble río enfrenta ese reposo macizo con la pintoresca dispersión de sus afluentes. Ambas personificaciones exponen el concepto histórico de la época del Barroco: la edad antigua, con su característica división en estados-ciudades y su dependencia del extranjero, fenicios, griegos, romanos; y la edad moderna, que empieza con los godos, quienes vengarán a España de los romanos y de la misma Roma, por dos veces (conde de Borbón, duque de Alba) en manos de los españoles.<sup>18</sup>

Ahora bien, el tema que más me atañe en este capítulo es el de la justificación de un orden político establecido por medio de la representación del sistema de valores de la España imperialista del siglo XVI. En la *Numancia*, Cervantes eleva la dignidad del hombre y los valores de la justicia, la fama y de la fortuna a los niveles que consideraba como propios de la deontología española del siglo XVI. Es menester recalcar que la dignidad del hombre es un valor medular para el pensamiento humanista durante el Renacimiento. Como bien comenta el cervantista Francisco Vivar:

el autor mezcla la épica con la tragedia para hacer de *La Numancia* la epopeya de los orígenes españoles, como imperio y como nación —o si se prefiere protonación—. Cervantes creó con *La Numancia* un mito español para exaltar la excelencia de los tiempos presentes a través de la antigua hazaña numantina.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Joaquín Casaldueiro. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. p. 263.

<sup>19</sup> Francisco Vivar. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. p. 13.

En la *Numancia* existe una constante temática de polarización de los valores correspondientes con cada bando en la guerra que relata el argumento: con los numantinos se asocian los valores de la honra, la fortuna y el renacer futuro de Numancia en una nación poderosa como la España de Cervantes; con los romanos se asocian la soberbia, la pereza, la impiedad y la desorganización militar.

Según Aristóteles, «la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco»;<sup>20</sup> es decir, la *unidad de tiempo* aristotélica supone que una tragedia debe escenificar, en un día, la *fábula*<sup>21</sup>. Miguel de Cervantes Saavedra era consciente de que su *Numancia* tenía los tintes de una obra dramática que intentaba acercarse al perfil de la tragedia griega; sin embargo, no le interesó seguir al pie de la letra la preceptiva aristotélica de la *Poética*, ya que la obra está dividida en cuatro jornadas y no se resume en un día solar aparente; asimismo, en la *Numancia* no tiene lugar ninguna intervención divina directa, no hay *hybris*, sino que es el mismo ser humano el que enarbola su sino ante el abandono de sus propios dioses —este asunto acentúa la condición renacentista de la tragedia—. Conviene citar la definición de *tragedia* de Aristóteles, pues con ésta se puede entender cuáles fueron los presupuestos que le fueron útiles a Cervantes para escribir su *Numancia*:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Aristóteles. *Poética*. p. 402.

<sup>21</sup> La *fábula*, según el pensamiento de Aristóteles, puede entenderse como «la imitación de la acción [...] [,] la composición de los hechos, y caracteres, [...] aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». Aristóteles. *Poética*. p. 403. Es decir, la *historia*, la anécdota, lo que sucede durante el *acto*. No hay que olvidar que el concepto latino '*fábula*' remite al relato.

<sup>22</sup> Aristóteles. *Loc cit.*

Para Cervantes, la imitación de las virtudes de los numantinos es un ingrediente medular de la obra. Entiende que el *acto* de este pueblo es digno de ser imitado; no obstante, el autor del *Quijote* se apropia de estos personajes para justificar un fin —el mismo fin trágico que tiene tanta importancia para Aristóteles— en su presente histórico.

Por esto mismo, la dimensión temporal —que pareciese atemporal— de la obra es muy importante para su correcto disfrute: aunque el argumento sucede en el presente de la guerra numantino-romana, es necesario no perder de vista los esbozos temporales elípticos que se realizan hacia el futuro en el siglo XVI; por ejemplo, el tratamiento del *aedo* —en palabras de un cadáver resucitado—, del Duero o de la Guerra, que dictan el sino de un pueblo se traspone temporalmente y se erige como el destino de la España de finales del siglo XVI. Sobre este punto llama la atención el trabajo del investigador Jesús G. Maestro: «El ejercicio de la magia posee objetivos primariamente prácticos, que en el caso de *La Numancia* no conducen a ninguna parte. Se concentran ante todo en conocer el futuro, no en adorar a los dioses. Y nada más irónico ante el espectador que la pretensión de conocer ese futuro, cuando ya está sancionado por historia, que no por la metafísica, desde antes del comienzo de la tragedia».<sup>23</sup>

Cervantes rescata de la *Poética* de Aristóteles el papel del oráculo como un anuncio de un futuro innegable visto desde dos dimensiones. En el presente, Numancia sería derrotada por los romanos; en el futuro, los descendientes de los numantinos vengarían la memoria de Numancia:

Que yo, que soy la poderosa Guerra,  
de tantas madres detestada en vano,  
aunque quien me maldice a veces yerra,  
pues no sabe el valor de esta mi mano,

---

<sup>23</sup> Jesús G. Maestro. «Cervantes y la religión en *La Numancia*», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society in America*. 2006. p. 20.



se bien que en todo el orbe de la tierra  
seré llevada del valor hispano,  
en la dulce ocasión que estén reinando  
un Carlos, y un Filipo y un Fernando.<sup>24</sup>

Así, el autor del *Quijote* intentó consagrar un texto dramático de gran complejidad escénica y de trasfondo histórico, político y patriótico o *nacionalizante*<sup>25</sup>, algo que no se veía con naturalidad a finales del siglo XVI. La falta de apego a los preceptos del *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), que Lope de Vega versificará años después, condenó al teatro cervantino a no ser entendido en su propia dimensión, sino en comparación con la poética de *el Fénix de los ingenios*. Un ejemplo de esta tendencia es el análisis del crítico Robert Marrast, para quien la versificación de *La Numancia* es primitiva y «Las rimas son las veces más pobres: en muchos versos riman entre sí las mismas palabras. Sabido es que no tuvo Cervantes mucha soltura para escribir en verso».<sup>26</sup> A pesar de que se representó en distintas ocasiones, será hasta el siglo XX cuando hispanistas como Francisco Ruiz Ramón, Jean Canavaggio y Alfredo Hermenegildo, entre otros, reivindicuen, desde la crítica y la teoría, esta obra cervantina. Debido a su complejidad estructural y escénica, así como a su novedosa búsqueda de sentido trágico y profético —lo que hizo que la *Numancia* de Cervantes no fuese entendida como a su autor le hubiese gustado—, Hermenegildo es de los pocos que elevaron esta obra al nivel de las mejores piezas dramáticas del teatro español:

---

<sup>24</sup> Miguel de Cervantes. *Op cit.* p. 112.

<sup>25</sup> Soy consciente de que el concepto ‘nación’, cuya acepción entendemos hoy con mayor recurrencia, pertenece a la tradición romántica de la espiritualidad de los pueblos: “*volksgeist*”, concepto acuñado por el filósofo alemán Johann Gottfried Herder, el cual se desarrolló en los pensadores occidentales del siglo XIX. Para esta tesis es pertinente rescatar parte de su significación. De tal manera, utilizo este término como síntoma de la paulatina centralización y unificación política castellana que trajo consigo un sentimiento de pertenencia en diversos dominios de la península ibérica y del mundo hispánico.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 29-30.

El gran mérito de Cervantes no es haber fundado una escuela dramática nacional triunfante, porque esto lo hizo Lope, sino haber construido un drama de suma elevación y grandeza. Abandonó la hueca declamación, la trivialidad incidental y la presentación del horror que hacían los trágicos contemporáneos. *La Numancia* es modelo de simplicidad, rectitud y verdad.<sup>27</sup>

Si bien es complicado dejar de ver el teatro cervantino en comparación con los preceptos lopistas, es necesario tratar de entender que las intenciones de Cervantes en *La destrucción de Numancia* buscan acercarse al espíritu patriótico-*nacionalizante* del pueblo español del siglo XVI, así como a una propia idea del origen hispánico trasladado a las estructuras de una tragedia con tintes de los otros dos grandes géneros aristotélicos; es decir, la epopeya y la épica. Para atisbar esto brevemente, en el capítulo XLVII de *Don Quijote de La Mancha*, con las palabras del canónigo, Cervantes deja ver su afinidad por la escritura multigenérica:

[...] la escritura desatada de estos libros [de caballerías] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso.<sup>28</sup>

### **1.2.3. El tratamiento de la dignidad en *La destrucción de Numancia***

Para este trabajo parto del supuesto que afirma: ‘toda obra artística es hija de su tiempo’. El texto literario depende indirectamente de las condiciones de posibilidad que su contexto histórico le confiere. Por tanto, es necesario detallar el contenido de la idea renacentista de la *dignidad* en esta obra, debido a que la *Numancia* de Cervantes enarbola un sistema de valores propio del contexto cervantino, el cual desarrolla ideas y supuestos epistémicos del Renacimiento, tales

---

<sup>27</sup> Alfredo Hermenegildo. *La tragedia en el Renacimiento español*. p. 370.

<sup>28</sup> Miguel de Cervantes. *Don Quijote de La Mancha*. p. 492.

como la dignidad del ser humano, en la que se pueden resumir, probablemente, un gran número de los ideales del hombre letrado occidental del siglo XVI.

El concepto de dignidad, tal cual lo conoció Cervantes y que nosotros todavía reconocemos, se puede rastrear como una consecuencia del cambio de pensamiento medieval tardío y en las muy tempranas manifestaciones del Renacimiento, cuyo sustento ideológico se denomina como *humanismo*.

En el *Discurso sobre la dignidad del hombre*<sup>29</sup> (1486) Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) dice que en la libertad del ser humano se encuentra la posibilidad de su *dignidad*; el humanista italiano afirma que el hombre es potencialmente una abominación o un milagro digno de Dios, y depende de sí mismo para elevarse o condenarse: «¡Oh suma de liberalidad de Dios padre, suma y admirable felicidad del hombre, a quien le fue concedido tener lo que desea y ser lo que quiere!».<sup>30</sup> El concepto de la dignidad es un bello ejemplo de la culminación del pensamiento humanístico que repercutió en la consumación de la idea del *libre arbitrio*. En éste se asume que el ser humano es un agente capaz de trazar su propio destino, o sea, es un ser potencial y no un cuerpo de un plan maestro ya dictado. Es decir, para el pensamiento humanista, el hombre es capaz de decidir su historia. Precisamente en este tema *El manco de Lepanto* remarcó sus versos en su *Numancia*: los numantinos de Cervantes consuman el hado trágico del presente con la completa convicción de que cambiarán la historia de sus futuros hermanos hispanos.

En esta tragedia cervantina se encuentran algunos episodios en los que figura la dignidad. Generalmente, la obra se mueve entre contraposiciones éticas: los romanos son asociados con la

---

<sup>29</sup> *Oratio de hominis dignitate*. Publicado originalmente en lengua latina.

<sup>30</sup> Pico della Mirandola. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. p. 14.

arrogancia, los numantinos con la humildad; los romanos con la imposición del General Escipión, los numantinos con el diálogo, la unidad y el consenso.<sup>31</sup> En la segunda jornada de la obra, ante la patética situación de asedio y perecimiento, los numantinos Teógenes y Marquino solicitan a sus sacerdotes que realicen un ritual de adivinación para conocer el sino de la ciudad. Como respuesta del oráculo, que funciona como un elemento trágico, profético y apocalíptico de la obra, Plutón, mediante el cuerpo de un hombre muerto, anuncia el destino de Numancia:

[...] la cual acabará a las mismas manos  
de los que son a ella más cercanos.  
No llevarán romanos la vitoria  
de la fuerte Numancia, ni ella menos  
tendrá de el enemigo triunfo o gloria,  
amigos y enemigos siendo buenos.  
No entiendas que de paz habrá memoria,  
que habrá albergue en sus contrarios senos.  
El amigo cuchillo el homicida  
de Numancia será, y será su vida.<sup>32</sup>

Sin embargo, la algidez del tratamiento de la *dignidad* del pueblo numantino se presenta en la última jornada de la obra. Teógenes, uno de los líderes de la ciudad, llegado el momento de una derrota inminente, dice a su mujer el siguiente planteamiento, en el cual externa su decisión de no perder la guerra y de morir honradamente:

Mi espada os sacará de esta agonía  
y hará que sus intentos salgan vanos,  
pues por más que codicia les atiza,  
triunfarán de Numancia hecha ceniza.  
Yo soy, consorte amada, el que primero

---

<sup>31</sup> Es probable que Rafael Alberti aprovechase este hecho literario para exponer sus inclinaciones políticas y republicanas. Posteriormente profundizaré en este tema.

<sup>32</sup> Miguel de Cervantes. *La destrucción de Numancia*. 320.

d[i] el parecer que todos [pereciésemos]  
antes que [a]l insufrible desafuero  
[del romano poder sujetos fuésemos.  
Y en el morir no pienso ser postrero]  
ni lo serán mis hijos.<sup>33</sup>

De esta manera, el autor de *Don Quijote* advierte que los numantinos optarán por el suicidio colectivo en lugar de someterse al dominio romano; es decir, Teógenes —de quien no se puede asegurar que se comporte como un héroe trágico a la manera aristotélica sino como un líder de la colectividad trágica— asume que en la muerte libre se encuentra su dignidad y la de los suyos. En la *Numancia* el ser humano ejerce su propia libertad contra el destino.

Cuando Escipión y los romanos ya han entrado a la ciudad se encuentran con un panorama de desolación y sólo hallan a un numantino vivo, un joven llamado Bariato, quien no cederá a las tentativas de soborno del general Escipión y se arrojará desde la altura de una torre negando así cualquier aspiración de victoria romana:

Yo heredé de Numancia todo el brío.  
Ved, si pensáis vencerme es desvarío.  
Patria querida, pueblo desdichado,  
no temas ni imagines que me admire  
de lo que debo ser, de ti engendrado,  
ni que promesa o miedo me retire,  
ora me falte el suelo, el cielo, el hado,  
ora vencerme todo el mundo aspire.  
Que imposible será que yo [n]o haga  
a tu valor la merecida paga.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.* 361.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 373-374.

El mensaje es el siguiente: no importa que los romanos ganaran la guerra, lo significativo es que no pudieron conquistar las consciencias ni los cuerpos de los numantinos y, como no hubo ningún numantino a quien vencer, Escipión no puede considerarse  *ritor* de Numancia. Con el silencio venció su dignidad: la libertad de elegir no ser conquistados y de morir libres.

Aunado al tratamiento de la  *dignidad* en la  *Numancia*, el ánimo humanista de Cervantes también se refleja en la  *tolerancia* y en la actividad filológica de recuperación de fuentes antiguas. El autor del  *Viaje del Parnaso* esgrime un reconocimiento a los numantinos aunque éstos hayan sido, para los ojos de un católico del siglo XVI, unos paganos. Es importante destacar que Pico Della Mirandola gozó de una formación pedagógica tanto cristiana como árabe y hebrea, lo que le llevó a no denostar otras maneras de mirar el mundo. Ahora bien, en la tragedia cervantina confluyen el ánimo pagano y la gloria católica sin repelerse; ambos paradigmas son partícipes del universo dramático creado, en el cual las fuerzas religiosas oraculares de los numantinos y los presagios divinos cristianos anuncian una posteridad en el tiempo dramático, la que Cervantes estaba viviendo en ese momento.

Inclusive, pareciera tentativo mencionar que Cervantes ejerció su propia dignidad como heredero de los numantinos al llevar a su contexto un mito patético de la antigüedad para enaltecer su presente por medio de un ejercicio de muy clara apreciación historizante. El aprovechamiento del conocimiento antiguo, la retrospección, es una característica del humanismo tardío para trazar una meta hacia la posteridad. Al elevar la gesta numantina a una dimensión que roza la divinidad y la sublimidad, Miguel de Cervantes le adjudica al pueblo

español su propia *dignidad*, la cadena de buenas acciones que llevaron a los sucesores de los numantinos a justificar el universalismo de la misión hispánica del siglo XVI.

Esta tragedia cervantina realza los valores que su autor consideró propios de la hispanidad —los cuales pueden apreciarse en el reconocimiento al coraje, la fuerza y el alcance del Imperio Español, así como en el homenaje a los reyes españoles de los siglos XV y XVI— y ha sido retomada y escenificada en otros contextos históricos y literarios en reiteradas ocasiones de la historia como una arenga moral, política y militar por su elevada búsqueda de sublimidad. Tal fue el caso de Rafael Alberti para vindicar el proyecto político de la Segunda República Española durante la Guerra Civil el año de 1937 en Madrid.

## 2. LA NUMANCIA DE RAFAEL ALBERTI

### 2.1 Rafael Alberti, la Segunda República Española y la Guerra Civil

Existen numerosas aunque sucintas biografías de Rafael Alberti. Para los objetivos de esta investigación he considerado que le dota de mayor significación establecer un diálogo con su texto autobiográfico *La arboleda perdida*, memorias con las que, a manera retrospectiva, el propio Alberti reflexiona su vida y su labor como personaje literario, artístico, personal y político dentro del devenir de una considerable parte del siglo veinte.

El poeta, dramaturgo y pintor, Rafael Alberti Merello, comenzó su actividad literaria alrededor del año 1924. Su primera publicación poética, *Marinero en tierra*, resultó ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1924-1925, en cuyo jurado se encontraban Ramón Menéndez Pidal, Gabriel Miró y Antonio Machado. Consecuentemente, Alberti logró colocarse a la altura de los poetas más laureados de España en los años veinte y llegó a entablar amistad con algunos de ellos; por ejemplo, conoció en 1924 a Federico García Lorca, quien ya figuraba en el Parnaso español de su época.

Rafael Alberti fue —junto con Antonio Marichalar, Federico García Lorca, José Bergamín, Moreno Villa, José María Hinojosa, Gustavo Durán, Dámaso Alonso, José María de Cossío, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Alfonso Reyes y Miguel Artigas, entre otros más<sup>1</sup>— uno de los participantes en el homenaje a Luis de Góngora en 1927. Ésta es una de las razones por las que se le denominó a este grupo de poetas como la *Generación del 27*. Este suceso es de gran importancia para el de Cádiz puesto que influyó en su conformación como poeta, aunque ésta fue

---

<sup>1</sup> Vid. Rafael Alberti. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. p. 201.



una faceta que antecedió a otra de las preocupaciones literarias de Alberti: el ámbito político. De tal forma, desde finales de los años veinte, Rafael Alberti comenzó a introducir preocupaciones sociales y políticas dentro de su obra poética. En *Sobre los ángeles* (1929) se puede notar el postulado de un ambiente de preocupación y de crítica frente a la deshumanización que conlleva la modernidad en España, una introducción del tema surrealista en la creación de imágenes poéticas, la asunción de un vacío en el centro religioso de la vida, así como el atisbo de una mirada apocalíptica sobre el futuro, como es notable en su poema «Los ángeles muertos»:

Buscad, buscadlos:  
en el insomnio de las cañerías olvidadas,  
en los cauces interrumpidos por el silencio de las  
          basuras.  
No lejos de los charcos incapaces de guardar una  
          nube,  
unos ojos perdidos,  
una sortija rota  
o una estrella pisoteada. [...]²

No obstante, Rafael Alberti recibió la inminente instauración de la República Española con ánimo positivo. El gaditano vio en la República una oportunidad única de la historia de España; es decir, conseguir la libertad tantos años anhelada. Asimismo, consideró que el nuevo régimen debía convocar a los escritores para trabajar a favor de un nuevo proyecto de nación más inclusivo que el anterior y, por lo tanto, su labor compartida tenía que ser la de trabajar a favor del progreso nacional y del bien común de todos los españoles. En su *Arboleda perdida*, Alberti recupera este sentimiento colectivo que ya sobresalía a finales de 1930:

---

² Rafael Alberti. *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. p. 118.

A todo esto, la otra España seguía bullendo incontenible. Sus anhelos de libertad, más subidos y contagiosos, cada vez, se derramaban por todas partes. Hasta las gentes más imprevistas, aquellas que incluso hablaban familiarmente de ‘nuestra Isabel, nuestra Victoria, nuestro Alfonso’, encontraron de pronto que aquel espléndido teatro de Palacio Real era apenas un mamarrachesco barracón de feria, habitado por unos esperpenticios y valleinclanescos muñecos. Las amistades puras empiezan a resquebrajarse. El escritor, por vez primera en esos años, va a unirse al escritor por afinidades políticas y no profesionales. Todos a una comprendieron que tenían, si no bancarias, serias cuentas que arreglar con Casa del Rey; rey, por otra parte, bastante analfabeto, que jamás consultó a las inteligencias de su país. Unamuno, Azaña, Ortega, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Marañón, Machado, Baeza, Bergamín, Espina, Díaz Fernández, por citar sólo algunos nombres, se agitan y trabajan, ahora ya abiertamente, ‘al servicio de la República’.<sup>3</sup>

En 1931, Alberti se afilió al Partido Comunista Español (PCE), del que fue un miembro de relevante actividad, por ello es ineludible considerarlo como un poeta y dramaturgo con una dimensión política apegada al comunismo; no obstante, Hub Hermans comenta lo siguiente: «Alberti, efectivamente, era comunista, pero no hombre de partido. No veía la necesidad de seguir ciegamente las nuevas consignas del partido, prefiriendo mantener una postura crítica».<sup>4</sup> Rafael Alberti, como muchos de los escritores e intelectuales españoles, mostró su entusiasmo por la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas, a la que algunos veían en España como un modelo ideológico a seguir y, cuya visita junto con María Teresa León, Carlos Pellicer, Octavio Paz, José Revueltas, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, entre otros, durante el I Congreso de Escritores Soviéticos de 1934, terminó por decepcionarle en parte por las políticas totalitarias de José Stalin.

---

<sup>3</sup> Rafael Alberti. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. p. 254.

<sup>4</sup> Cfr. Hub Hermans. *El teatro político de Rafael Alberti*. p. 51.

Una prueba del activismo político de Alberti se refleja en el viaje que realizó a varios países de América como México, Cuba y Estados Unidos y otros más en 1935. En la Unión Soviética, el año de 1934, Alberti recibió la noticia del levantamiento de la «Revolución de Asturias» y se le requirió regresar a España; no obstante, al correr el riesgo de ser arrestados por sus filiaciones políticas, Alberti y León se refugiaron en Francia. Ya instalados en París, conocieron a Palmiro Togliatti, quien fungía como secretario del Partido Comunista italiano en estado de exilio. Togliatti instó a Rafael Alberti y María Teresa León a visitar América con el propósito de dar a conocer la situación de represión que el gobierno del «bienio negro» de Alejandro Lerroux y José María Gil Robles ejercía sobre el pueblo asturiano: «Era necesario que lo que pasaba en España fuera conocido en América».<sup>5</sup> Durante aquel viaje americano, Alberti y León recaudaron fondos a cambio de conferencias y eventos literarios para la ayuda de las familias de los muertos y encarcelados del movimiento revolucionario asturiano. Con la guerra, Alberti se convirtió en uno de los miembros de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, una organización internacional, cuyos objetivos eran dialogar y denunciar la preocupación por el creciente ambiente totalitario que comenzaba a verse en Alemania e Italia. Como expone el investigador Serge Salahün de manera afortunada, «Los miembros españoles de la Alianza tienen entre sus manos la misión de dar una imagen valiosa de España a la opinión mundial mediante las relaciones mantenidas con sus compañeros extranjeros que forman parte de esta Alianza»,<sup>6</sup> pues no hay que olvidar que el auge del fascismo en Europa durante los años treinta representó

---

<sup>5</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 309.

<sup>6</sup> Serge Salahün. «Poetas ‘de oficio’ y vocaciones incipientes durante la Guerra de España», en *Creación y público en la literatura española*. p. 189.

una preocupación tanto para la Unión Soviética como para las democracias occidentales burguesas.

De esta manera, ya en el desarrollo de la guerra en España en 1937, Alberti viajó a la Unión Soviética para formar parte del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Uno de sus objetivos fue la formación del Teatro de Arte y Propaganda (TAP), cuya dirección encabezó María Teresa León:

El TAP era una organización claramente comunista que, disponiendo de algún dinero, quería renovar el escenario político español. Como uno de los medios más eficaces para establecer un contacto directo con el público, el teatro sería más utilizado con fines ideológicos y propagandísticos. [...] Para el TAP, el teatro era un arma. Con el fin de poder llegar a las masas (presentes en las fábricas, cuarteles, hospitales, guarderías y pueblos remotos) se fundaron grupos de teatro ambulante [...].<sup>7</sup>

Así, durante la Guerra Civil y el exilio, Alberti fungió como un escritor comprometido con las políticas antifascistas y republicanas. La escritura y escenificación de su *Numancia* respondió a algunas de estas necesidades receptoras en el público republicano.

Ahora bien, antes de recorrer el teatro de Alberti, es menester poner en contexto las condiciones de su aparición y desarrollo, pues una visión histórica de sus causas enriquece la manera de aproximarse y reflexionarlo.

A finales de 1930, la situación política de España facilitaba un inminente cambio de régimen. La dictadura militar (1923-1930) del general Miguel Primo de Rivera, que ya anunciaba un cisma de la monarquía para gobernar el país, había caído en excesos de represión

---

<sup>7</sup> Hub Hermans. *El teatro político de Rafael Alberti*. p. 73.

hacia los, cada vez más comunes, movimientos proletarios y sindicalistas que exigían mejores condiciones laborales y socioeconómicas.

La Primera República Española (1873-1874) —«un hecho extraordinario en un país donde el principio monárquico parecía haber sido, junto al catolicismo, uno de los pilares de la nacionalidad»<sup>8</sup> acallada cruelmente por el movimiento de la Restauración y el recrudecimiento de las políticas represoras del Estado español, sirvió como una antesala del republicanismo que se forjará en las primeras décadas del siglo XX. La derrota de la guerra con Estados Unidos de América y, con ella, el desprendimiento de las colonias de Filipinas y Cuba en 1898 anunciaba una crisis política, social y económica que se alargaría con el reinado del hijo de Isabel II, Alfonso XIII, quien abdicó en 1931 ante los resultados de las elecciones de abril.

La clase letrada española, desde el último cuarto del siglo XIX estuvo en contacto con las ideas krausistas<sup>9</sup> importadas desde Alemania por Francisco Giner de los Ríos, Julián Sanz del Río, Nicolás Salmerón, entre otros pensadores. Muchos de los intelectuales hispánicos de este tiempo enfatizaban en la necesidad de un cambio de régimen del Estado español. Uno de los grandes logros de este movimiento fue la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (ILE) en 1876: «La influencia de la Institución fue preeminente en la formación de esa pléyade de científicos, filólogos, arqueólogos e historiadores de España de este siglo»,<sup>10</sup> así como de poetas de la talla de Antonio Machado, Federico García Lorca y, por supuesto, Rafael Alberti. No obstante, con la llegada del pensamiento krausista a España, la Iglesia católica, que en otras

---

<sup>8</sup> Juan Pablo Fusi. *Historia mínima de España*. p. 202.

<sup>9</sup> Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832) fue un filósofo alemán que retomó planteamientos kantianos como la *perfectibilidad* del ser humano y el deber moral que tiene la humanidad por mejorar las condiciones sociales de los hombres y mujeres del mundo. En España el pensamiento krausista tuvo grata repercusión dentro del grupo liberal del siglo XIX y contribuyó a la consolidación de proyectos pedagógicos como la Institución Libre de Enseñanza y las Misiones pedagógicas de arte y cultura durante el siglo XX.

<sup>10</sup> Gabriel Jackson. *La República española y la guerra civil (1931-1939)*. p. 32.

etapas de la historia española ya había fungido como el brazo educativo ejecutor, también fortificó sus empresas pedagógicas.<sup>11</sup>

Aunque se pueden reconocer dos grandes proyectos nacionales en España desde los primeros años del siglo XX, la complejidad y el número de los movimientos políticos en la península eran más prolíficos. No es acertado hablar de un solo sentir republicano. En el País Vasco y Cataluña se reforzaron grupos proseparatistas y, generalmente en las grandes ciudades, grupos socialistas y anarcosindicalistas enarbolaron diversos planes particulares. Éstos creían fervientemente en un designio revolucionario que debía ser llevado a cabo por la clase obrera. Años después, durante los últimos meses de la República, las fuerzas políticas españolas ya mostraban un eco con las corrientes imperantes en otros países de Europa. Algunas posturas de izquierdas y derechas llegaron a un grado de radicalización adjuntas al anarquismo y al fascismo, respectivamente.

Por añadidura, es menester poner en perspectiva lo que significó la proclamación de la Segunda República para los españoles y los europeos: este logro fue visto en España como un suceso altamente esperado por sus simpatizantes, cuyo antecedente simbólico más cuantioso era la Revolución Francesa de 1789. Como dice el hispanista Gabriel Jackson, «El 14 de abril fue un día de gozosa celebración y de expectación en las principales ciudades de España».<sup>12</sup>

Con la llegada de la República en 1931, una gran parte de los intelectuales españoles encontró un clima de apertura política y artística, cuyo impacto cultural, de acuerdo con las palabras de Jackson, es únicamente comparable al Siglo de Oro.<sup>13</sup> Así lo alude el historiador Juan

---

<sup>11</sup> Vid. Gabriel Jackson. *La República española y la guerra civil (1931-1939)*. p. 34.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>13</sup> Vid. Gabriel Jackson. *La República española y la guerra civil (1931-1939)*. p. 32.

Pablo Fusi: «La República hizo sin duda un gran esfuerzo educativo (habilitación de miles de escuelas y maestros, Misiones Pedagógicas, La Barraca) y cultural: Ortega y Marañón, Unamuno y Machado, García Lorca y Alberti, Sender, Max Aub y Miguel Hernández tuvieron en esos años un ascendiente cultural y público excepcional».<sup>14</sup>

Uno de los principios reformadores de la República en 1931 incluyó la sospecha sobre un presupuesto fundamental de la Constitución de 1876 y de la tradición ideológica española, el cual dice que la soberanía de España recaía en las cortes y en el rey. De esta manera, el nuevo régimen debía cargar con la responsabilidad de secularizar una gran cantidad de instituciones que dependían de la administración de la Iglesia y del Ejército, así como también impulsar un número considerable de reformas políticas y económicas, lo cual era un gesto político desconocido por los españoles hasta ese entonces. Se formó un gobierno provisional que debía garantizar otro proceso electoral, cuyo resultado, el 28 de junio, conformó nuevas Cortes Constituyentes entre numerosas fuerzas políticas, en las que figuraban posturas socialistas, marxistas, comunistas, anarquistas, moderadas, independentistas vascos y catalanes y monárquicos, por decir sólo algunas.

Durante el último tercio de 1931, el Comité constitucional del gobierno encabezado por Manuel Azaña (1880-1940) y por la mayoría de escaños del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) presentó y discutió la redacción de una nueva Constitución nacional, la cual fue aprobada por las Cortes y satisfizo a la coalición liberal-socialista como también enfadó a los representantes más tradicionalistas por su imperante carácter laico. Esta Constitución: «[...] era, en efecto, tan democrática, laica, reformista y liberal en materias de autonomía regional como

---

<sup>14</sup> Juan Pablo Fusi. *Op cit.* p. 217.

republicanos y socialistas hubieran podido desear. Por otra parte, aterraba a los grupos más poderosos de España: terratenientes, empresarios, eclesiásticos y oficiales del Ejército». <sup>15</sup> El primer gobierno de la novel República Española condensaba la necesidad de un cambio de aires y la redirección de un nuevo régimen felizmente afianzado en el bienestar del pueblo. Los artículos 1º, «España es una República de trabajadores de todas las clases», y 44º, «Toda la riqueza del país, sea quien fuere su dueño, está subordinada a los intereses de la economía nacional y afecta al sostenimiento de las cargas públicas, con arreglo a la Constitución y a las leyes», de la nueva Carta Magna resumen este sentir de efervescencia liberal y popular. Las siguientes palabras de Paul Preston resumen esta postura: «[...] a pesar de los muchos errores que se cometieron, la República española fue un intento de dar una mejor calidad de vida a los miembros más humildes de una sociedad represora». <sup>16</sup>

La cultura, vista como un medio de transformación social, vivió un auge que no únicamente los pensadores españoles habían anhelado desde el siglo XIX, sino también una considerable parte de la clase media. La Unión de Escritores Proletarios Revolucionarios (UEPR) fundó la Compañía de Teatro Proletario con el objetivo de socializar un teatro propagandístico de considerable contenido político e ideológico apegado a las ideas revolucionarias. El proyecto democratizador republicano iba a sentirse en el anhelo de representación de los españoles, hasta ese entonces acostumbrados a ser gobernados sin su consideración: «Los primeros años de la República fueron un período de radicalización social, en el que iban surgiendo nuevas editoriales, autores y grupos que se dedicaban a una literatura de

---

<sup>15</sup> Paul Preston. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. p. 65.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 12.



información y de agitación y propaganda».<sup>17</sup> Este ánimo de efervescencia política generó alrededor de estos años un clima de predisposición para que apareciese un nuevo público que se sintiese identificado con el contenido de dicho teatro.

Dos años después, la abstención de los anarquistas —quienes se sentían poco representados por los intereses burgueses dentro de la izquierda—, el estallido de huelgas obreras en el país encabezadas por la Confederación Nacional de Trabajo (CNT), así como que las izquierdas no se presentasen a las elecciones como una alianza, fueron causas que llevaron a la coalición de derechas a subir al poder en 1933. El posterior gobierno de radicales puso en marcha un mecanismo de derogación de las reformas que se habían logrado durante el bienio de 1931-1933. No obstante, es menester apuntar que en las elecciones de 1933 las mujeres pudieron votar por primera vez en la historia de España, lo cual fue un logro del primer gobierno republicano de 1931.

Ahora bien, entre 1933 y 1934 se fundaron nuevos grupos políticos allegados al fascismo italiano. Un grupo monárquico liderado por el hijo del dictador Miguel Primo de Rivera fundó en 1933 la Falange Española, inspirada en los éxitos de Adolfo Hitler en Alemania y de Mussolini en Italia. El nuevo gobierno derechista encabezado por José María Gil Robles (Confederación Española de Derechas Autónomas, CEDA) y Alejandro Lerroux (Partido Republicano Radical, PRR) ejerció el uso de las fuerzas armadas para acallar los levantamientos populares y obreros en distintas geografías del país suscitados por la formación de la nueva alianza del gobierno. La represión de la llamada «Revolución de Asturias» (1934), un movimiento obrero y sindical representado por la CNT y la Unión General de Trabajadores (UGT) que buscaba encarar las

---

<sup>17</sup> Hub Hermans. *Op cit.* p. 41.

nuevas medidas económicas y sociales de la alianza de derechas, dejó en evidencia el sistema político que el gobierno de Alejandro Lerroux buscaba emprender. La unión popular asturiana, en cuyas filas se encontraba un número considerable de mineros, fue fuertemente acallada por las fuerzas militares lideradas por los generales del ejército Carlos Masquelet, Manuel Goded y Francisco Franco, personaje que dirigió sobre Asturias a la Legión Extranjera, un grupo militar conformado por soldados de Marruecos, quienes cometieron un sinnúmero de violaciones y asesinatos en tierras asturianas. La represión fue tal que murieron alrededor de 1 300<sup>18</sup> personas aproximadamente; asimismo, casi 30 000 presos políticos fueron encarcelados y, ulteriormente, algunos fueron ejecutados.

Diversas divisiones entre monárquicos, católicos y extremistas de las derechas ocasionaron un debilitamiento del gobierno. Ante tales dificultades, se disolvieron las Cortes y se convocó a nuevas elecciones. Manuel Azaña logró reunir y unificar las fuerzas de los distintos partidos de izquierda mediante el Frente Popular (FP), el cual surgió como una alternativa que buscaba no sólo detener el avance de las derechas en España, sino también en una Europa en la que ya se sentía el duro golpe del fascismo en la Alemania de Hitler y la Italia de Mussolini: «La campaña para un Frente Popular de todos los elementos antifascistas fue oficialmente iniciada por la Internacional Comunista en el verano de 1935».<sup>19</sup> No es descabellado comentar que una de las causas de que se pudiese formar la cohesión de una liga liberal-izquierdista fue el miedo que generaba la progresión del fascismo. Las elecciones sucedieron el 16 de febrero de 1936 y dieron

---

<sup>18</sup> Vid. Hugh Thomas. *La guerra civil española*. p. 95. El historiador Hugh Thomas destaca que de este número total apenas un 10% de muertos corresponde a guardias civiles, soldados y guardias de asalto del ejército.

<sup>19</sup> Gabriel Jackson. *Op cit.* p. 174.

como vencedor al Frente Popular; no obstante, entre los españoles comenzó a circular un rumor que, finalmente, se hizo realidad con el levantamiento armado de junio.

Manuel Azaña asumió el gobierno con un mensaje de paz y de amnistía a los presos políticos de la «Revolución de Asturias» e intentó alejar a los generales Franco y Goded destinándolos a las Islas Canarias y las Islas Baleares, respectivamente. Se restableció la Generalitat catalana, suspendida por el gobierno anterior y se comenzó a discutir el estatuto de autonomía del País Vasco. El ambiente social de principios de 1936 denotaba mucha tensión entre las facciones políticas y, con la derrota en las elecciones, la CEDA asumió una nueva forma de proceder frente a las izquierdas: «Las elecciones marcaron el punto de inflexión de la CEDA en su intento de utilizar a la democracia en contra de sí misma. Esto significaba que, en adelante, la derecha iba a preocuparse más de destruir a la República que de asumir el mando. La conspiración había comenzado».<sup>20</sup> Así, en julio de 1936, la Falange se encargó de asesinar al oficial de la Guardia de Asalto de la República, José Castillo, y generar un ambiente de caos inminente, lo cual consiguió con facilidad. Como respuesta, un grupo de compañeros de Castillo asesinó al político José Calvo Sotelo. Este acto funcionó perfectamente como un pretexto de los conspiradores militares para levantarse en armas y protagonizar la supuesta salvación de España de la que éstos denominaban como «una anarquía».

Durante las primeras horas del 18 de julio, los generales Francisco Franco, Emilio Mola, Gonzalo Queipo de Llano, Manuel Goded, Joaquín Fanjul y Miguel Cabanellas comenzaron el alzamiento de sublevación. Las siguientes palabras del general Emilio Mola, al que se le considera el cabecilla de la conspiración militar, dejan en evidencia la manera con la que el

---

<sup>20</sup> Paul Preston. *Op cit.* p. 95.

ejército tenía planeado actuar contra la República: «‘Se tendrá en cuenta que la acción ha de ser en extremo violenta, para reducir lo antes posible al enemigo, que es fuerte y bien organizado. Desde luego, serán encarcelados todos los directivos de los partidos políticos, sociedades o sindicatos no afectos al Movimiento, aplicándose castigos ejemplares a dichos individuos, para estrangular los movimientos de rebeldía o huelgas’». <sup>21</sup> De esta manera, comenzó el golpe de Estado a un régimen democrático republicano que la historiografía suele denominar como la Guerra Civil Española.

Pocas horas después del alzamiento militar, le siguieron sublevaciones de rápido efecto en Navarra, Aragón, Castilla la Vieja y Andalucía. Los rebeldes tenían en mente hacerse del poder en las principales ciudades españolas en tan solo unos pocos días; no obstante, este golpe de Estado culminaría en una guerra fratricida que se extendió por tres años. En los territorios en los que la rebelión triunfó con rapidez se llevaron a cabo miles de fusilamientos a cualquier persona que no representase el ideal del hombre católico y conservador; de esta manera, murió asesinado un gran número de comunistas, socialistas, izquierdistas y republicanos; sin embargo, en el territorio republicano también se realizaron fusilamientos y quemas de iglesias. La radicalización del levantamiento elevó el carácter del conflicto a una guerra sumo terrible y sangrienta. La Legión Extranjera, que ya había mostrado su crudeza y represión durante la «Revolución de Asturias», fue llamada nuevamente y, como asevera Paul Preston, «se les dio libertad para saquear y asesinar hombres, mujeres y niños». <sup>22</sup> Se llegó al extremo de la violencia como método dispersivo cuando el militar Queipo de Llano ordenó que se fusilase a cualquier dirigente y a unos cuantos militantes de los sindicatos sevillanos. En Granada, los «escuadras

---

<sup>21</sup> Emilio Mola *apud* Paul Preston. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. p. 105.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 117.

negras» de la Falange y la CEDA se encargaron de tomar el mando de la ciudad. Una de las miles de víctimas fue el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, quien había logrado resguardarse en la casa de un poeta falangista y amigo, Luis Rosales; no obstante, el dirigente de la CEDA, Ramón Ruíz Alonso, apresó al poeta de Granada y lo acusó de ser un espía soviético, por lo que, días después, durante la madrugada del 19 de julio, Federico García Lorca fue fusilado junto con el profesor Dióscoro Galindo González, por el simple hecho de ser un maestro formado en la Institución Libre de Enseñanza, y dos banderilleros anarquistas, Francisco Galadí Melgar y Joaquín Arcollas Cabezas. El asesinato de García Lorca representa bien el modo de proceder de los sublevados: Federico fue asesinado por sus ideales, pues el poeta de Fuentevaqueros creía que la educación y el arte debían ser los dos pilares del progreso de España ante una tradición ideológica llena de prejuicios morales, la mayoría de éstos producidos por el pensamiento católico. Abiertamente homosexual y tímidamente, aunque nunca indiferente, comprometido con las causas políticas de izquierda, García Lorca representaba a la España republicana, al cosmopolitismo y a la apertura ideológica, precisamente todo aquello contra lo que se levantaban en armas los nacionales. Como bien apunta Paul Preston, los sublevados no únicamente querían ganar la guerra, «su objetivo no era sencillamente apoderarse del Estado, sino exterminar toda una cultura liberal y reformista»<sup>23</sup> que se había edificado trabajosamente en España desde finales del siglo XVIII y que obtuvo una oportunidad política con la Segunda República: «Los rebeldes hacían la guerra contra los trabajadores urbanos y rurales que se habían beneficiado de las reformas de la República, contra los funcionarios, los alcaldes y los diputados

---

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 120.

a los que consideraban como instrumentos de la reforma, y contra los maestros y los intelectuales a los que veían como responsables de propagar el veneno de las nuevas ideas».<sup>24</sup>

De esta manera, el avance de las tropas rebeldes consistió en asesinar un gran número de inocentes, violar mujeres y sembrar pánico en la población. El periodista estadounidense del diario *New York Herald Tribune*, John Whitaker, acompañó al ejército del general Mola y escribió lo siguiente: «[...] Mataban a tanta gente cuando llevaba dos meses en Talavera como en los primeros días de mi estancia allí. El promedio era tal vez de treinta al día. Eran simples campesinos y trabajadores. Bastaba haber tenido el carnet de un sindicato, haber sido masón, haber votado por la República».<sup>25</sup>

Resulta necesario atizar que el golpe de Estado de los rebeldes representó un acto de resistencia tradicionalista frente a una nueva manera de hacer política y, por lo tanto, de concebir la economía nacional. Como síntesis, los que siempre habían sido los beneficiados ya no lo eran tanto y, aquellos que en otros tiempos hubiesen nacido y muerto casi esclavos, ahora se sentían acreedores de la representatividad política; es decir, como seres políticamente dignos que aspiraban a un merecido, aunque lento, ascenso social. Los planteamientos marxistas y anarquistas entraron paulatinamente en la vida y el pensamiento social español del último tercio del siglo XIX; en los años veintes y treintas del XX, palabras como «comunismo», «socialismo», «marxismo», «anarquismo», y «proletariado» eran parte medular del imaginario colectivo en las grandes ciudades principalmente.

Así bien, tanto los actores del golpe de Estado como la resistencia republicana adquirieron discursos ideológicos para justificar sendas maneras de concebir el conflicto y una

---

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 120.

<sup>25</sup> John Whitaker *apud* Paul Preston. *La Guerra Civil española: reacción, revolución y venganza*. p. 134.

posible resolución. La Iglesia Católica, que ya había mostrado molestia frente a la reforma laica de la educación, así como al cese de la subvención que el Estado le proveía, se declaró a favor del movimiento insurrecto. Cabe destacar que únicamente la Iglesia del País Vasco permaneció leal y comprometida con la causa republicana. No así, es conocido que en prácticamente toda España los religiosos colaboraron con las denuncias y las detenciones de republicanos, ateos, profesores, artistas y políticos:

El catolicismo era solo uno de los elementos de la panoplia ideológica de los nacionales. Se utilizaron las imágenes de la Reconquista de España frente a los árabes para exaltar y reforzar la noción de la guerra como una ‘cruzada’ emprendida para ‘liberar’ a España de las hordas ateas de Moscú. El ‘Imperio’ se convirtió en un concepto clave desde el punto de vista ideológico. [...] la verborrea imperial y las referencias a Isabel y Fernando se combinaban con elementos más modernos tomados del fascismo y del nazismo.<sup>26</sup>

El discurso de los nacionales aducía un llamado a la unión patriótica española bajo el lema de «Una, Grande y Libre», por lo que se entiende que consideraba una noción unívoca de la españolidad: una única religión, la católica; una única lengua, la castellana; una única manera de ver el mundo, la tradicionalista. Por medio de este pensamiento se desaprobaban los nacionalismos locales como el vasco, el gallego y el catalán, así como cualquier discurso político que se acercase a la izquierda.

Del otro lado de las trincheras, el gobierno republicano se vio en numerosas dificultades para conciliar un frente único que combatiera a los sublevados. Las diferencias ideológicas entre comunistas, socialistas y anarquistas, principalmente, obstaculizaron el desarrollo de un ejército sólido; sin embargo, dadas las vicisitudes de la guerra, la llegada ulterior del apoyo mexicano y

---

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 134.

ruso a la república, así como la inclusión de las Brigadas Internacionales en España, el bando republicano logró resistir numerosas batallas como las de Madrid en 1936-1937 y la de Guadalajara en 1937. Diversos artistas, pensadores y escritores encarnaron la causa republicana y apoyaron de muy diferentes maneras, ya sea desde la trinchera, como el poeta Miguel Hernández y el escritor estadounidense Ernst Hemingway, ya sea desde las juntas de gobierno, como Dolores Ibárruri «La pasionaria» o desde la diplomacia, la prensa y el arte popular, como Rafael Albert y María Teresa León: «Yo estuve en la defensa de Madrid, pero no disparé un tiro. En lo que sí intervenía, y activamente, era en el mundo de la cultura, con los muchachos del Quinto Regimiento».<sup>27</sup>

El 12 de octubre de 1936, en la Universidad de Salamanca, el escritor Miguel de Unamuno —rector en turno— encabezó un entrañable discurso ante las injurias del general Millán Astray, quien, junto con sus hombres vestidos al modo fascista italiano, gritaba «¡Viva la muerte! [...] ¡El País Vasco y Cataluña son dos cánceres en el cuerpo de la nación! El fascismo, remedio de España viene a exterminarlos. [...] ¡Mueran los intelectuales!»<sup>28</sup>, a lo que Unamuno contestó: «Este es el templo de la inteligencia. Y yo soy su supremo sacerdote. Estáis profanando su supremo recinto. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaríais algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil el pedir os que penséis en España. He dicho».<sup>29</sup>

La idea de que la República era un régimen por el que valía la pena luchar sobrevive hasta nuestros días: «[...] no cabe duda de que no fueron las armas sino la tenacidad lo que

---

<sup>27</sup> Rosa María Pereda. «Rafael Alberti: el poeta en la calle», en *Revista de la Universidad*. México. 11 de julio de 1979. p. 21.

<sup>28</sup> Hugh Thomas. *La guerra civil española*. p. 400.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 401.



consiguió detener el avance nacionalista. Los milicianos, animados con proclamas, discursos y poemas en los que se declaraba que los que no creían en la victoria eran unos cobardes, cumplieron casi al pie de la letra la consigna de no retroceder ni un paso».<sup>30</sup> Alrededor de la defensa republicana se estimuló una retórica y una poética de la resistencia. En Madrid se cantaban las pancartas que mandaban un mensaje, no únicamente a Franco, sino al pueblo combatiente: «NO PASARÁN. MADRID SERÁ LA TUMBA DEL FASCISMO». Los poemas de Miguel Hernández loaban a la libertad de la manera en que las canciones y los romances populares se volvieron vehículos del discurso republicano. De tal guisa, Rafael Alberti, entre otros artistas, encontró en la prensa, la literatura y el teatro una forma de difundir un discurso político y ético que exaltaba la dignidad del pueblo frente a una imposición militar. Ejemplo de esto es su *Numancia*, cuyo análisis se encuentra en el siguiente capítulo.

En un principio, el golpe de Estado fracasó en ciudades importantes como Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia. Así, ante esta imposibilidad, a finales de julio la figura de Francisco Franco inició una red de comunicación con la Italia fascista de Benito Mussolini y con la Alemania nazi de Adolfo Hitler, cuyos bombarderos, soldados, municiones y suministros varios permitieron el refuerzo de las tropas sublevadas. De esta manera, el general Mola se encargaría de avanzar sobre el norte de la península y Franco por el sur hacia el centro. Es conocido que desde 1934 algunos cabecillas de las derechas españolas estrecharon sus lazos con Mussolini al punto de solicitar su apoyo para sublevarse contra la República con la ayuda militar de los fascistas italianos. El diputado socialista y presidente de la Federación Provincial de las Juventudes Socialistas de Cáceres, Luis Romero Solano, lo constató en su texto memorialístico

---

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 367.

*Vísperas de la Guerra de España*, libro que, por cierto, fue censurado por la Dirección de Propaganda de la dictadura franquista. En dicho libro se anexan las pruebas de que el general Emilio Barrera, los pro-carlistas Rafael Olázabal y Lizárraga del Partido Comunión Tradicionalista y Antonio Goicoechea —jefe del Partido de Renovación Española— celebraron un reunión con Mussolini, en la que destaco el siguiente punto de la minuta: «1.º-Que estaba dispuesto a ayudar con las asistencias y medios necesarios a los dos partidos de oposición del régimen vigente de España, en la obra de derribarlo y sustituirlo por una Regencia que preparase la completa restauración de la Monarquía: esta manifestación fue recogida por los presentes con las naturales manifestaciones de estima y gratitud».<sup>31</sup>

Frente al apoyo abierto de Hitler y Mussolini a Franco, el gobierno de la República solicitó ayuda a Francia y a la Unión Soviética. La poca ayuda del Kremlin —comparada con la alemana e italiana— salió el 3 de agosto y comenzó a llegar a España el 15 de octubre. De esta manera, el conflicto español acabó por derivar en un punto de atención entre las diferentes posturas políticas europeas del momento: Francia y el Reino Unido, aunque no partidarias del intervencionismo alemán e italiano, no simpatizaban totalmente con la izquierda española ni con la Unión Soviética; Alemania e Italia veían la guerra en España como una gran oportunidad de que subiese al poder otro régimen de corte fascista; la Unión Soviética, aunque compaginaba con algunas medidas políticas de la República Española, no quería comprometerse de tal manera que desatase una guerra de grandes magnitudes contra Alemania. Ante este temor compartido en Europa, se firmó el ‘Pacto de no intervención en el conflicto español’ y se creó un Comité de ‘No Intervención’ en Londres; no obstante, Alemania e Italia continuaron mandando ayuda a los

---

<sup>31</sup> Luis Romero Solano. *Vísperas de la Guerra de España*. p. 382.

sublevados en España. Como enuncia Paul Preston, el pacto «Dejó a la República en clara desventaja en comparación con los rebeldes, y confirmó de ese modo la tendencia antirrevolucionaria de la diplomacia internacional a partir de 1917. La no intervención se aplicó contra la ayuda rusa a la República pero apenas contra la que los alemanes y los italianos prestaban a los sublevados».<sup>32</sup> Uno de los ataques alemanes que más destrozos causó fue el que aconteció sobre la ciudad de Guernica el 26 de abril de 1937, la cual se encontraba llena de civiles en su mayoría. El pintor Pablo Picasso inmortalizaría tiempo después las escenas de terror que suscitó el bombardeo en la indefensa ciudad vasca.

Así, la República Española representaba un régimen incómodo para gobiernos como los de Francia y el Reino Unido ya que encarnaba sus miedos hacia la radicalización de la izquierda; asimismo, para Hitler y Alemania, un triunfo de la República Española resultaría en el fortalecimiento de las ideas socialistas y comunistas entre la Unión Soviética, Francia y España. Por lo tanto, la causa republicana sufrió la negativa de ayuda de Europa mientras veía que Francia y el Reino Unido, temerosos de iniciar un conflicto internacional como el que acabó sucediendo en Polonia en 1939, hacían caso omiso al apoyo directo que Franco recibía de Hitler y Mussolini.

Sin embargo, es menester recalcar que el único gobierno que apoyó directamente a la República Española fue el gobierno mexicano del presidente Lázaro Cárdenas. México envió armas y suministros al gobierno de Manuel Azaña y, posteriormente, un considerable número de mexicanos viajó a España como parte de las Brigadas Internacionales:

Sólo un país reaccionó sin temor y con gran generosidad al dar su palabra de ayudar a la República española. México apoyó plena y públicamente las pretensiones del Gobierno de

---

<sup>32</sup> Paul Preston. *Op cit.* p. 170.

Madrid de ser el Gobierno legítimo de España, elegido libremente. Desde los primeros días de agosto envió fusiles y víveres y aceptó también las pesetas españolas en pago. Nada de mercado negro, de intermediarios, ni de oro del Banco de España fue necesario en lo relativo a las compras mexicanas. México se negó a aceptar las propuestas francobritánicas de No-intervención, dándose cuenta inmediatamente de la gran ventaja que ofrecían a los insurgentes. Contrariamente a los Estados Unidos, a México no le parecía que fuera una política apropiada el mostrarse neutral entre un Gobierno elegido y una junta militar. Al mismo tiempo, la embajada mexicana en Madrid, como todas las de los otros países hispanoamericanos, dio refugio a sacerdotes y españoles conservadores que estaban en peligro por la anarquía revolucionaria de las primeras semanas de la guerra.<sup>33</sup>

Iniciado noviembre de 1936, las tropas nacionales del general José Varela y la Legión Cóndor, del capitán alemán Hugo Sperrle asediaban la ciudad de Madrid. El gobierno de la República reubicó su sede en Valencia ante el temor de la derrota; no obstante, Madrid y Barcelona tardaron alrededor de tres años en ser vencidas. Éste es un tema controversial, pues, según la historiografía reciente sobre la guerra, Franco pudo haberla ganado poco tiempo después de haber iniciado el conflicto; no obstante, prolongó su ofensiva con el fin de asegurar una limpieza ideológica en España: «Franco no tenía ningún interés en tomar pronto Madrid ni en poner en peligro su avance en el norte. Probablemente la caída de la capital hubiera puesto fin a la guerra. Pero Franco no quería la victoria sin antes haber limpiado hasta el último rincón de España de izquierdistas y liberales».<sup>34</sup> El día 19 de junio de 1937 y los días 10 de febrero y 28 de marzo de 1939 cayeron las ciudades de Bilbao, Barcelona y Madrid, respectivamente, ante los ejércitos sublevados. El golpe de Estado orquestado desde 1936 culminó en una sangrienta guerra entre los propios españoles, de la cual se edificó un nuevo régimen fundado bajo el liderazgo del general Francisco Franco, cuyos fundamentos políticos fueron contrarios a los logrados por el

---

<sup>33</sup> Gabriel Jackson. *Op cit.* p. 236.

<sup>34</sup> Paul Preston. *Op cit.* p. 170.

liberalismo y el republicanismo español. Los republicanos que sobrevivieron a la guerra fueron perseguidos, encarcelados, fusilados, salieron al exilio o lograron asimilarse en la nueva cultura del franquismo.

## **2.2 El teatro de Rafael Alberti (hasta 1937)**

Resulta interesante que el teatro de una figura literaria como Rafael Alberti, quien fuese ganador del Premio Cervantes el año de 1983, no haya sido altamente analizado como el de Federico García Lorca, por ejemplo. En 1976, la estudiosa Louise B. Popkin realizó un estudio sobre el teatro de Alberti en su texto *The Theatre of Rafael Alberti*; no obstante, en el capítulo dedicado al teatro ideológico, deja fuera del análisis la obra *Numancia*, objeto literario principal de esta investigación. En los manuales de literatura española que se publicaron durante el franquismo, por ejemplo, en el célebre manual de Ángel Valbuena Prat, la figura de Alberti es poco tomada en cuenta probablemente por la filiación política del dramaturgo. También en las colecciones historiográficas y críticas de la literatura española —dirigidas por Francisco Rico, José-Carlos Mainer, Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez— se enfoca en el análisis de otros géneros y obras y no el teatro político de Alberti. Jerónimo Pablo González Martín le dedica un breve capítulo al teatro albertiano en su estudio (1980) al poeta de Cadiz. De manera parecida, en la reconocida y extensa *Historia del teatro español* (Gredos, 2003) del prestigioso investigador Javier Huerta Calvo, el nombre de Rafael Alberti aparece con mayor representatividad e importancia en el panorama teatral de vanguardia en España; no obstante, el dramaturgo de Cádiz tampoco es analizado a fondo ni considerado un autor de suma importancia. El estudio crítico que Eladio Mateos realizó para el primer tomo de teatro de las obras completas de Rafael Alberti (Seix

Barral) bajo la dirección de Pere Gimferrer reúne una serie de nuevas perspectivas sobre su producción estética y arroja información relevante para estudiar el teatro de Alberti dentro su contexto de posibilidad:

Poco y mal representado, escasamente editadas y difundidas sus piezas, y prácticamente ignorados por la crítica periodos de enorme importancia, como sus iniciales espectáculos para la escena musical, tuvo razón Ricardo Domènech, en un breve aunque fundamental acercamiento al teatro albertiano, al situar en la gran poesía del autor una de las lentes deformantes que impiden percibir con claridad la labor dramática de Rafael Alberti y su papel en el contexto teatral español anterior a la guerra civil.<sup>35</sup>

Asimismo, el estudio de Robert Marrast sobre el teatro español y, en específico, sobre la poesía y las memorias de Rafael Alberti ha posibilitado que me acerque a este texto dramático con mayor conocimiento de causa. Finalmente, la publicación de *El teatro político de Rafael Alberti* del estudioso Hub Hermans es un enclave de suma envergadura para poder llevar a cabo una lectura más contemporánea del teatro albertiano durante la Guerra Civil Española. Así bien, en las últimas dos décadas, algunos críticos y estudiosos han publicado artículos en los que estudian la *Numancia* como una obra relevante dentro de la producción literaria de Alberti, como es el caso de los investigadores Sergio Arlandis y Marcelino Jiménez León.

Rafael Alberti comenzó su producción dramaturgica alrededor del año de 1926 con una obra breve titulada *La pájara pinta*, en la cual se pueden rastrear las primeras preocupaciones del género dramático para el autor, pues esta propuesta deriva de la búsqueda de un teatro polifónico que apela a la sensibilidad pictórica y musical de sus actores y receptores. Esta primera etapa del

---

<sup>35</sup> Rafael Alberti. *Teatro I*. p. VII.

teatro de Alberti se caracteriza por lo que el crítico literario Eladio Mateos reconoce como un teatro con una «propuesta antinaturalista».<sup>36</sup>

Posteriormente, Alberti incorporará novedades a su dramática. El mayor conocimiento que irá adquiriendo sobre el teatro medieval y de principios del teatro clásico español se va haciendo visible en obras como *Santa Casilda* (1930) y *El colorín colorado* (1926). Es útil remarcar que Alberti solía enfocar su mirada en la tradición teatral de principios del Siglo de Oro en combinación con aspectos estéticos de las vanguardias de los años veinte, lo cual cobra el sentido de que Alberti se fijase posteriormente en la *Numancia* cervantina y no en alguna otra obra áurea que pudiese ser adaptada por su dimensión politizante. En palabras de Eladio Mateos:

Muchos de los recursos del teatro vanguardista de los pintores y los músicos, desde la reducción al mínimo de la anécdota dramática en favor de los elementos espectaculares del teatro hasta el uso **distanciador** de músicas y bailes que estilizan la acción hasta hacer imposible la identificación naturalista, son adoptados por Alberti en estas piezas, lo mismo que el retorno a los orígenes primitivos del teatro y a las elementales formas dramáticas populares del guiñol y los bailes folclóricos, factores privilegiados por los autores del teatro nuevo en su búsqueda de un espectáculo de arte puro donde se superaban anacronismos y contradicciones, como habían demostrado Stravinski y Diaguilev al recurrir a las fábulas populares rusas para sus deslumbrantes espectáculos coreográficos, o el propio Falla, actualizando el cuento del corregidor y la molinera, y recuperando el teatrillo del guiñol para plantear una cervantina reflexión sobre el propio concepto de la representación y la esencia del teatro en su muy influyente *Retablo de Maese Pedro*.<sup>37</sup>

A finales de la década de los años veinte, catapultado por la decadencia política española de la dictadura de Primo de Rivera y el nuevo clima revolucionario en Europa, Rafael Alberti fue distanciándose de su primera etapa de producción literaria sin llegar a romperla. La poesía

---

<sup>36</sup> *Ibid* p. XI.

<sup>37</sup> *Loc cit.* Las negritas son mías

allegada a la tradición popular española y la nostalgia del alejamiento de su Cádiz natal que puede leerse en *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba de alhelí* fue dejando lugar a otras reflexiones sociales que derivaron en una nueva inquietud como la condición digna del ser humano y el mundo político y social; esto también refleja una nueva etapa en la adquisición de madurez en la configuración de la personalidad de Alberti: «Poco o nada sabía yo de política, entregado a mis versos solamente en aquella España hasta entonces de apariencia tranquila. Mas de repente mis oídos se abrieron a palabras que antes no había escuchado o nada me dijeran: como república, fascismo, libertad...». <sup>38</sup>

Durante la segunda y tercera década del siglo XX se originó en España un nuevo movimiento *regeneracionista* del teatro español. Autores como Miguel de Unamuno, Jacinto Grau y Ramón María del Valle-Inclán buscaron establecer las bases de una reconstitución del teatro burgués en España; es decir, de un teatro que, entre otras cosas, justificaba el orden político establecido desde los ojos de la burocracia. *Luces de bohemia* de Valle-Inclán retrata y refleja, a manera de espejo cóncavo, la deprimente realidad de las calles madrileñas, así como deja ver, en algunas situaciones, las deplorables condiciones de sus barrios y sus habitantes, quienes son actores y actantes del proletariado. De manera similar, las vanguardias fungieron como un nuevo impulso de restablecer la manera de escribir y actuar el teatro. Asimismo, proyectos culturales como «La Barraca» de Federico García Lorca ponían énfasis en el pueblo receptor, lo que es una característica intrínseca del krausismo y las misiones pedagógicas: llevar la cultura y la educación al pueblo más alejado de las instituciones educativas.

---

<sup>38</sup> Rafael Alberti. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. p. 233.



Es útil recuperar unas palabras de Alberti con las que puede ejemplificarse el desánimo que arrastraba el «viejo teatro» que imperaba en España a mediados de los veinte y cómo era visto el carácter regeneracionista de algunos escritores de la llamada Generación del 98:

Al teatro iba poco. El cine era lo que me apasionaba. Nuestra escena, invadida aún en aquel tiempo por Benavente, los Quintero, Arniches, Muñoz Seca..., nada podía darme. Retengo sólo en la memoria los estrenos de *Sinrazón*, de Sánchez Mejías, *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, *Brandy, mucho brandy*, de Azorín, y *Los medios seres*, de Gómez de la Serna, la más audaz de todas estas obras, con sorpresas geniales, pero, según entonces me pareció, demasiado extensa y no muy bien pergeñada teatralmente.<sup>39</sup>

Rafael Alberti fue uno de los escritores que más confiaron en el carácter regeneracionista del teatro en España, de modo que asumió la necesidad de acercarlo al público, a sus circunstancias y sus necesidades. Es menester distinguir en este punto la incidencia directa o no de las ideas dramáticas del escritor alemán Bertolt Brecht<sup>40</sup> —como son los constructos teóricos del «teatro anti-aristotélico», «el teatro épico» y «la distanciaci3n» en el teatro— en el proceder dramaturgico de Alberti. Desde esta 3ptica, el teatro no es visto 3nicamente como un espectáculo de entretenimiento, sino que es el veh3culo de acci3n de la postura pol3tica de un autor que busca dar un mensaje pertinente para el pueblo.

Algunos meses antes de la instauraci3n de la Segunda Rep3blica Espa3ola (14 de abril 1931), el autor gaditano, Rafael Alberti, escribi3 unos romances populares que, ya declarada la Rep3blica, adapt3 a una obra dramática, *Fermín Galán. Romance de ciego en tres actos; diez episodios y un ep3logo*. El motivo y argumento de la obra se basan en el episodio real del Levantamiento de Jaca (1930), en el que los capitanes Fermín Galán y Ángel García Hernández

---

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 235-236.

<sup>40</sup> En el siguiente capítulo se ahondará respecto a la influencia de las nociones de Brecht en la dramaturgia albertiana.

intentaron establecer una revolución republicana; el alzamiento fracasó y fueron fusilados, volviéndose así dos mártires de la ya imperiosa causa. Este suceso fue recibido con ahínco por los pro republicanos; de esta manera lo ha legado Alberti en su texto autobiográfico *La arboleda perdida*:

Aquel grito que zigzagueaba potente pero sigiloso, fue a agolparse de súbito, apretado de valor y heroísmo, en la garganta de los Pirineos, estallando al fin un amanecer en las nieves de Jaca. ‘¡Viva la República!’ Es Fermín Galán, un joven militar, quien lo ha gritado. Fermín Galán, a quien el fervor popular naciente va a incorporarlo al cancionero de la calle. El pueblo adivina, ilusionado, un segundo respiro. Las cenizas ensangrentadas de Galán y García Hernández van a desenterrar, del panteón donde yaciera cincuenta y siete años, el cuerpo de la Libertad, sólo adormecido, ondeándolo, vivo, en sus banderas. Era un golpe de sangre quien había dado la señal, aunque aún no había llegado la hora.<sup>41</sup>

El ánimo profético de esta obra resuena muy interesante para su discusión como un texto que, accidentalmente, anunció un destino que se cumplió cuatro meses exactos después de su sucesión, o sea, con la proclamación republicana. De guisa familiar, Miguel de Cervantes escribió su *Numancia* a manera de justificación ideológica de un presente que buscaba exaltar. Así bien, el personaje principal, Fermín Galán, juega un papel como anunciante de un futuro o destino inminente: la instauración de la República. Entre los versos de la obra albertiana, personajes como Galán y un niño que acompaña a un ciego —quienes funcionan como intermediarios simbólicos entre el público y la obra— anuncian en reiteradas ocasiones el advenimiento de un nuevo régimen; es decir, fungen como el oráculo de una situación trágica, inapelable, aunque con implicaciones populares y positivas:

Ya Fermín pasa las noches  
velando, ya sólo cuenta

---

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 255.

las horas de los relojes,  
los minutos que le faltan  
para que estalle su nombre  
y España retumbre, libre  
de los odiados Borbones.  
En muchos pechos se esconde,  
silenciosa, la República;  
la quieren los españoles. [...]  
[...] España va a sublevarse  
y empezará por los montes.<sup>42</sup>

*El hombre deshabitado* y *Fermin Galán* muestran una novedosa etapa de la producción literaria del poeta gaditano. Cuando las escribió, Alberti ya ha logrado consolidarse como dramaturgo y es reconocido como un autor respetable del gremio: «Nunca ningún libro mío de versos recibió más alabanzas que *El hombre deshabitado*. La crítica, salvo la de los diarios católicos que me trataba de impío, irrespetuoso, blasfemo, fue unánime, condenando, eso sí, por creerlas innecesarias, mis ‘imprudentes’ palabras lanzadas desde el proscenio».<sup>43</sup> En *El hombre deshabitado* —a guisa estructural de un auto sacramental— Alberti incursiona en preocupaciones filosóficas apegadas al nihilismo y al hartazgo social que arrastraba la dictadura de Primo de Rivera; es decir, con esta obra se hace visible una nueva inquietud del dramaturgo: el entorno político y social. Asimismo, el estudioso Hub Hermans ha dicho que esta obra denota un ajuste de cuentas personal con la doctrina de la Iglesia Católica.<sup>44</sup> También, Hermans denomina este tránsito entre la primera y la segunda etapa del teatro de Alberti como un camino entre su

---

<sup>42</sup> Rafal Alberti. *Teatro I*. p. 268.

<sup>43</sup> Rafael Alberti. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. p. 256.

<sup>44</sup> Vid. Hub Hermans. *El teatro político de Rafael Alberti*. p. 44.

prehistoria teatral y su periodo de ánimo político. Así bien, comenta que *El hombre deshabitado* y su *Elegía cívica* pueden marcar el inicio de la etapa política del arte albertiano.<sup>45</sup>

Ahora bien, Alberti toma parte político con *Fermín Galán*: «Lleno de ingenuidad, y casi sin saberlo, intentaba mi primera obra política».<sup>46</sup> Con ésta, Rafael ha encontrado el equilibrio político y artístico que lo caracterizará durante la guerra y su exilio. Es notable el ánimo antimonárquico y pro republicano, así como el motivo popular de este texto escénico. Esta obra generó tantas polémicas en su momento que Margarita Xirgu —actriz que personificó a la madre del General Galán en el estreno de la obra— escribió en una carta al dramaturgo Joaquín Muntaner el 26 de abril las siguientes palabras: «[...] estoy algo preocupada por una obra que ha de entregarme Alberti. Se titula *Fermín Galán*. Anoche me leyó el primer cuadro: es muy bonito de verso, pero hay vivas y muertas de personas que están vivas y presentes y me da un poco de miedo».<sup>47</sup> Margarita Xirgu se relacionará sobremanera con Rafael Alberti durante la República, la guerra y, después, en el exilio. Así pues, con el creciente cobijo del gobierno democrático también llegó a Rafael una mirada positiva sobre los círculos artístico y cultural, los cuales habían vivido las imposibilidades de la censura y la prohibición:

Los intelectuales, la gente de letras, los artistas, en general, estaban de enhorabuena. Ya se pueden estrenar las obras prohibidas. *Farsa y licencia de la reina castiza*, de Valle-Inclán, la representa, para hacer méritos republicanos Irene López Heredia. Pero no consigues engañarnos. La actriz republicana, la verdadera amiga de los poetas y escritores, es Margarita Xirgu. Ella estrena *La corona*, de Azaña, y mi *Fermín Galán*.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Vid. Hub Hermans. *El teatro político de Rafael Alberti*. p. 41-44.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 264.

<sup>47</sup> Josep María Balcells. «Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. p. 198.

<sup>48</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 263.

El estreno de *Fermín Galán* sirvió a Alberti para reconocerse a sí mismo como un dramaturgo comprometido con una causa popular y republicana. Aunque la recepción de *Fermín Galán* no gozó del éxito de *El hombre deshabitado*, es una obra muy importante para la poética albertiana ya que personalmente le confirmó su adhesión al teatro popular y antiburgués, así como a su quehacer político dentro del arte teatral y un atisbo de lo que será después su *teatro de urgencia*,<sup>49</sup> como lo ha denominado Jerónimo Pablo González Martín en su estudio completo dedicado al poeta de Cádiz:

Las críticas sobre *Fermín Galán* distaron mucho de las elogiosas de *El hombre deshabitado*. Los diarios católicos pedían poco menos que mi cabeza, y los republicanos, no escatimando algunas alabanzas para ciertos pasajes de la obra, señalaban sus evidentes errores, considerando el principal la falta de perspectiva histórica para llevar a escena episodios que casi acababan de suceder. Eso, en parte, era cierto. Pero mi mayor equivocación consistió sin duda en haber sometido un romance de ciego, cuyo verdadero escenario hubiera sido el de cualquier plaza pueblerina, a un público burgués y aristocrático, de uñas todavía, sectario en cierto modo y latentes en él, aunque no lo supiera, todos los gérmenes que en el curso de muy pocos años se desarrollarían hasta cuajar en aquel sangriento estallido que terminó con el derrumbe de la nueva República.<sup>50</sup>

### **2.2.1 No pasarán: Madrid, la nueva *Numancia***

Con el estallido de la guerra en 1936, el autor de *El hombre deshabitado* escribió activamente en diversas revistas literarias del bando republicano como *El mono azul* y *Octubre*, quincenal que fundó entre 1933 y 1934 en Madrid. Su labor artística se apegó a las necesidades sociales de los ejércitos republicanos. Es menester mencionar que esta etapa del teatro de Alberti puede inscribirse dentro de una tendencia propagandística:

---

<sup>49</sup> Vid. Jerónimo Pablo González Martín. *Rafael Alberti (Estudio)*. Barcelona, Júcar, 1980. 259 págs.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 265-266.

En el caso del populismo juvenil, esto se manifestará de forma casi evidente en lo que Alberti mismo llama su poesía civil y en su teatro político. Aceptando el realismo socialista como arma ‘de urgencia’, el poeta y dramaturgo intenta utilizar el populismo de su juventud, para acercarse a las masas para las que escribe. De este modo, el populismo se convierte, a a par de instrumento de propaganda, en elemento renovador de la literatura política.<sup>51</sup>

El gobierno de la República creó el Consejo Central de Teatro (CNT), el cual asumió la tarea de estimular y educar el espíritu del pueblo republicano por medio del teatro. Esta organización sería la encargada de darle representatividad política a sus trabajadores, así como de dotarles el derecho a sindicalizarse. Con estas medidas, el CNT intentaba incentivar una función política, revolucionaria y propagandística del arte teatral:

El teatro como arte colectivo, donde la luz, el escenario, los trajes, el gesto, la voz, los decorados, están dirigidos a la colectividad, no puede desentenderse de cuantos problemas la colectividad tiene planteados. Por lo tanto, nuestra preferencia irá dirigida a las obras de tema actual revolucionario, o las obras clásicas, a las obras maestras de teatro internacional, a las obras pulcras de divertimento.<sup>52</sup>

En palabras de Rafael Alberti, el *teatro de urgencia* responde a las necesidades emergentes de un teatro al servicio del Ministerio de Instrucción Pública. Por lo tanto, este teatro, cuya intención comparte con las misiones pedagógicas republicanas, es ser llevado a los rincones de España con fines antifascistas y de esparcimiento: «Lo que es indispensable para este teatro de urgencia es hacerlo con fe, con seguridad en la razón y justicia de nuestra causa».<sup>53</sup>

Así bien, además de su versión de la tragedia cervantina, Alberti escribió las obras dramáticas *Los salvadores de España* (1936), *Radio Sevilla* (1938), *Cantata de los héroes y la*

---

<sup>51</sup> Hub Hermans. *Op cit.* p. 42.

<sup>52</sup> Anónimo. «‘Numancia’ Tragedia de Miguel de Cervantes (Versión de R. Alberti)», en *El Mono Azul*. Núm. 44. Madrid. Jueves 9 de diciembre de 1937.

<sup>53</sup> Rafael Alberti. *Prosas encontradas*. p. 264.

*fraternidad* (1938) y *De un momento a otro* (1938-1939), siendo la *Numancia* con la que es considerablemente visible su preocupación por estimular a un público golpeado por la guerra mediante el teatro. Como comenta Jerónimo Pablo: «En este tipo de teatro se hace pensar al espectador más que sentir. Alberti nos plantea un problema candente en su tiempo: la caída, inminente en aquel entonces, de las clases sociales privilegiadas, y extrae consecuencias de tipo político». <sup>54</sup>

De tal manera, es posible considerar que esta etapa del teatro de Alberti pueda incluirse dentro de una consideración politizante de su poética. Como bien comenta Hub Hermans, en el teatro político de Alberti se insta al pueblo receptor a reconocerse como una colectividad perjudicada por las vicisitudes de la guerra en España.<sup>55</sup> Esta urgencia política, social y ética instó a Rafael Alberti a adaptar *La destrucción de Numancia* de Miguel de Cervantes a las necesidades específicas del pueblo combativo madrileño, por lo que esta adecuación mereció un esfuerzo artístico del dramaturgo por poner en contexto y reapropiarse un drama del siglo XVI visto hacia las similitudes tanto históricas como anecdóticas que compartían el Frente Popular y el pueblo de Madrid a finales de 1937 con los numantinos de Cervantes.

---

<sup>54</sup> Jerónimo Pablo González Martín. *Rafael Alberti (Estudio)*. p. 199.

<sup>55</sup> Vid. Hub Hermans. *El teatro político de Rafael Alberti*. p. 11.

### 3. LA RECEPCIÓN LITERARIA DE LA *NUMANCIA* DE RAFAEL ALBERTI

#### **3.1 Hans-Georg Gadamer, la nueva hermenéutica, la estética de la recepción y la teoría de Bertolt Brecht**

Una intención medular de este análisis es poner en perspectiva de qué manera fungió Rafael Alberti como intérprete del texto dramático *La destrucción de Numancia* del escritor áureo Miguel de Cervantes. Para esto, considero muy útil la teoría hermenéutica moderna y la escuela de la estética de la recepción, ambas corrientes filosóficas y teóricas nacidas de la postura alemana kantiana y heideggeriana que considera el elemento de la historicidad como la columna central en la creación del conocimiento humano. Aunque Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jaus y otros autores hermeneutas tengan algunas diferencias en su manera de aproximarse a la historicidad de los textos, coinciden en que el juego de interpretación por medio de la lectura de una obra literaria en el tiempo es el fenómeno que les dota de diversas significaciones:

La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su ‘serie literaria’, para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jaus «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. p. 57.



De tal manera, en este estudio dialogo con estos exponentes de la hermenéutica, así como con Rafael Alberti y recupero sus teorías como métodos de análisis para definir una interpretación y una recepción que el dramaturgo gaditano hizo de esta tragedia cervantina.

Gadamer traza dos etapas del pensamiento hermenéutico: la comprensión-interpretación y la aplicación. Abocado al análisis literario de la *Numancia* de Rafael Alberti, este procedimiento del acto interpretativo puede trazarse de la siguiente manera:

La comprensión de la obra de Miguel de Cervantes es un producto del acto de lectura. Para comprender esta obra, Rafael Alberti se le pudo aproximar mediante una lengua en común —el castellano— y sin necesidad de una traducción mas con las dificultades que presenta la lectura de una obra del siglo XVI, cuyos supuestos epistémicos responden a una diferente mirada sobre el mundo, la historia y el ser humano. No hay que olvidar que, a finales del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX, las obras áureas obtuvieron nuevos acercamientos teóricos —algunos trabajos de Dámaso Alonso y Alfonso Reyes son ejemplo de esta tendencia— y tal clima académico ayudó a propiciar una nueva manera de leer a los escritores del Siglo de Oro. Un ejemplo de este movimiento es el homenaje al poeta cordobés, Luis de Góngora, celebrado el año de 1927. Así, junto con el ambiente político propicio para escribir una obra de urgencia, Alberti puso en marcha lo que Gadamer denomina en su filosofía como *fusión de horizontes*; es decir, un diálogo entre la obra leída y el contexto del propio lector. En palabras del teórico Hans Robert Jauss: «La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible, por otro lado, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo».<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 57.

Así, de esta actividad deriva una nueva lectura, una nueva significación de la obra; glosando a Gadamer, comprender es el proceso de fusionar los horizontes del pasado —en este caso, un texto literario— y del presente —la lectura del texto en el presente histórico—. <sup>3</sup> Como resultado de la lectura de una obra, el sujeto hermenéutico interpreta el escrito literario desde la perspectiva de su contexto histórico y con las condiciones de posibilidad que su horizonte de expectativas le permite: «El horizonte de expectativas de una obra [...] permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado». <sup>4</sup> Por lo tanto, cada lectura en el devenir histórico es diferente, pues la percepción artística e histórica cambia con el tiempo.

Dice Gadamer que la aplicación es una etapa inherente a la interpretación porque «en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete». <sup>5</sup> No obstante, en un texto dramático, cuya intención es ser llevado a la escena teatral, es posible ver con mayor ahínco la dimensión de la aplicación hermenéutica de la obra. En palabras de Mauricio Beuchot: «[...] sucede lo que Gadamer llama la aplicación del texto a nuestro contexto, esto es, la búsqueda de lo que el texto nos dice a nosotros ahora, y eso ya es redimensionar el texto mismo, llevarlo a un contexto diferente». <sup>6</sup> La aplicación de la interpretación de Alberti es, en este caso, la adaptación o reescritura de *Numancia*, así como la posterior puesta en escena, pues la finalidad de la escritura

---

<sup>3</sup> Vid. Hans-Georg Gadamer. «Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. p. 19-29.

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss *Op cit.* p. 57.

<sup>5</sup> Hans-Georg Gadamer. *Op cit.* p. 26.

<sup>6</sup> Mauricio Beuchot. *Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica.* p. 15.

de esta obra es que fuese representada sobre las tablas del Teatro de la Zarzuela para animar y arengar a las tropas republicanas y al pueblo madrileño que asistiesen a su representación:

Nadie escenificará un drama, recitará un poema o ejecutará una composición musical si no es comprendiendo el sentido originario del texto y manteniéndolo como referencia de su reproducción e interpretación. Pero por lo mismo nadie podría realizar esta interpretación reproductiva sin tener en cuenta en esta transposición del texto a una forma sensible aquel momento que limita las exigencias de una reproducción estilísticamente justa en virtud de las preferencias de estilo del propio presente.<sup>7</sup>

Asimismo, es necesario mencionar que este estudio es, a su vez, un trabajo de aplicación hermenéutica, pues en éste yo soy el lector ulterior de la *Numancia* de Rafael Alberti y mi interpretación entra en el mismo juego hermenéutico de la *fusión de horizontes*. En este caso, intento dialogar con la obra primigenia de Cervantes, su influencia en la adaptación de Alberti y las condiciones de escritura del autor de *El alba del alhelí* durante la Guerra Civil Española.

Ahora bien, para este análisis resulta útil poner en perspectiva teórica la adaptación de Rafael Alberti. De tal guisa es posible estudiar la *Numancia* desde su mirada estética en diálogo con la manera de hacer teatro de la época de los años treinta en Europa. Por lo que considero menester departir sobre el escritor alemán Bertolt Brecht, cuya dramática gozó de gran influencia en las nuevas maneras de voltear a ver el panorama del teatro y la dramaturgia.

Rafael Alberti conoció al dramaturgo y teórico del teatro Bertolt Brecht, cuyos postulados sobre la teoría teatral recuperados en sus *Escritos sobre teatro* arrojan luz para analizar la *Numancia* albertiana. Parece muy probable que el pensamiento de Brecht hubiese incidido en la manera de hacer teatro político de Alberti, pues ambos compartían cercanos puntos de vista sobre

---

<sup>7</sup> Hans-Georg Gadamer. *Op cit.* p. 28.

la utilidad política y social del teatro. Vale la pena mencionar que el autor de *Marinero en tierra* le dedica varias páginas de su *Arboleda perdida*:

A finales de 1932 me encontraba en Berlín con María Teresa, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar los movimientos teatrales europeos. Allí conocí a Erwin Piscator, gran director de escena, a Bertolt Brecht, ambos muy jóvenes aún, a Ernst Toller, dramaturgo que se suicidó más tarde en Nueva York, y a muchos artistas, escritores e intelectuales que el nazismo arrojó de Alemania, en donde ya, en aquel final de 1932 no se podía vivir.<sup>8</sup>

Como lo indica su constructo del *teatro antiaristotélico*, Brecht relega a un segundo término las tres unidades aristotélicas conocidas —tiempo, espacio y acción—; lo que más le interesa como utilidad significativa en la *Poética* de Aristóteles es el acto catártico visto desde una perspectiva histórica y activa: «El singular acto psicológico de la identificación se realiza de manera muy diferente a través de los siglos».<sup>9</sup> Por lo que es preciso decir que Brecht realza la importancia de la labor interpretativa de un texto dramático; es decir, cómo es recibido por sus lectores o sus espectadores, o sea, su utilidad hermenéutica. Asimismo, para Brecht, la figura del actor cobra relevante importancia, ya que de éste depende que el público pueda identificarse con su situación social a través de la actuación de un texto dramático: «Está claro que la imitación de personas actuantes por parte de los actores ha de provocar la imitación de los actores por parte de los espectadores, la manera de recibir la obra de arte es la identificación con los actores, y a través de ellos, con el personaje de la pieza».<sup>10</sup> Por lo tanto, a Brecht le preocupa que una obra artística pocas veces logre despertar las consciencias de sus receptores; es decir, que éstos se queden en el

---

<sup>8</sup> Rafael Alberti. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. p. 286.

<sup>9</sup> Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*. p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 20.

estado de la *vivencia estética*.<sup>11</sup> Influido por las corrientes de pensamiento apegadas al marxismo, Brecht incorpora una perspectiva de lucha de clases asentada en el contenido artístico del teatro, por lo que la representación de una obra teatral del pasado puede permitir una nueva significación en el público o clases sociales del presente. De nuevo, una de las preocupaciones de los intelectuales antifascistas en Europa es la crecida del fascismo en los espacios políticos de algunos países como Italia y Alemania, así como la posterior irrupción de Franco en un régimen libre y democráticamente electo como la República Española:

Cuando somos capaces de compartir las emociones de otros seres humanos, de los seres humanos de tiempos pasados, de otras clases, etc., en las obras de arte que han llegado hasta nosotros, tenemos que suponer que participamos de intereses que eran entonces comunes a todos los humanos. Esos seres ya muertos representaban los intereses de clases que encabezaban el progreso. Algo muy diferente es cuando ahora el fascismo genera a gran escala emociones que no corresponden a los intereses de la mayoría que sucumbe a ellas.<sup>12</sup>

Ahora bien, el *teatro épico* de Bertolt Brecht es una propuesta teórica que refiere a una distinta manera de concebir el teatro que todavía en la primera tercia del siglo XX se apegaba al gusto burgués por las representaciones realistas. Hay que decir que el *teatro épico* es, en sí, contradictorio desde la perspectiva de Aristóteles, pero su razón de ser reside en la manera en que el elemento épico —contar una historia— de la obra es presentada sobre el escenario o como un libro. Brecht alude que en el teatro, desde la perspectiva dramática —aristotélica—, el espectador se concibe de una manera pasiva, pues la catarsis únicamente le permite identificarse con los actores, mas no lo insta a cambiar su realidad y su sociedad, a la cual vuelve despreocupado una vez terminada la puesta en escena:

---

<sup>11</sup> Vid. Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*. p. 27.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 23.

El actor ha de interpretar los procesos como procesos históricos. Los procesos históricos son procesos únicos, efímeros y relacionados con determinadas épocas. El comportamiento de las personas en ellos no es simplemente humano, monolítico, sino que posee determinadas características, debido al paso de la historia tiene aspectos superados y superables y está sometido a la crítica desde el punto de vista de las épocas siguientes. La constante evolución distancia a nuestros ojos el comportamiento de los nacidos antes que nosotros.<sup>13</sup>

Según Brecht, desde la perspectiva del *teatro épico*, el ser humano se concibe a sí mismo como un agente capaz y con el deber moral<sup>14</sup> de cambiar su situación, no únicamente como alguien con la posibilidad de hacerlo o sujeto a un destino trágico inminente característico de la tragedia griega. De esta manera, Brecht asume su postura como *antiaristotélica*. El célebre teórico alemán del teatro, Walter Benjamin, afirma sobre el teatro épico que: «Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer».<sup>15</sup>

Por lo tanto, Brecht propone lo que se conoce como el *efecto distanciador*; es decir, que el espectador de una obra pueda poner en perspectiva crítica la obra que ha recibido, identificarse con ésta —como lo dice Gadamer— y, como síntesis de un acto dialéctico con el texto, sentirse activamente parte de una causa social y política. Con la *Numancia*, para romper con la pasividad de los espectadores, Alberti hace referencias contextuales a la guerra de España, como la inclusión de la victoria de la batalla de Guadalajara, el llamado a la unidad popular de los

---

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 137.

<sup>14</sup> Considero menester que se entienda *deber moral* desde la perspectiva de la ética kantiana. La *obligatoriedad moral* refiere a un deber inherente a todo ser humano de ser la mejor persona posible en su sociedad. Immanuel Kant lo propone de tal manera mediante su «imperativo categórico», el cual se puede traducir de la siguiente manera: «obra de tal manera que tu acción se convierta en una máxima universal». La traducción es mía.

<sup>15</sup> Walter Benjamin. *Tentativas sobre Brecht*. p. 18.

numantinos y la asociación tanto de éstos con los españoles republicanos como de los romanos con los fascistas.

Ahora bien, es útil colegir que, a pesar de inscribirse dentro de una intención politizante, la *Numancia* de Alberti también posee un trabajo artístico innegable. Pese a las complicaciones que pudiese arrojar la representación de una obra en verso para un público no especializado, Rafael Alberti mantiene algunas de las estrofas cervantinas, transforma otras y añade las suyas.

### **3.2 Comparación de las *Numancias* de Miguel de Cervantes y Rafael Alberti**

Otro de los objetivos de esta investigación es determinar de qué manera fungió esta obra teatral como un vehículo ideológico. Para ello, Rafael Alberti adecuó *La destrucción de Numancia* a un contexto bélico y con un fin diferente al del autor del *Quijote*. La *Numancia* de Alberti se dirige a un público heterogéneo; es decir, al pueblo de Madrid y a los soldados del Frente Popular en 1937, el cual, entre sus muy diversas divisiones políticas, comparte un cúmulo de ideas sobre la estructura de la sociedad, la manera de hacer política, y un sentimiento nacionalista compartido que se distingue como fuerza antagónica de resistencia frente a las tropas sublevadas. Como apunta Sergio Arlandis: «Cierto es que la historia del pueblo (o individuo) cercado que prefiere el honor de la auto-inmolación a la derrota constituye un drama ceremonial por excelencia y necesita por ello de un público receptivo a sentimientos patrióticos o al menos reivindicativos».<sup>16</sup> Este sentimiento patriótico compartido en 1937 era la idea de que la República Española merecía resistir ante el acoso fascista y resultar triunfadora.

---

<sup>16</sup> Sergio Arlandis. *La destrucción de Numancia de Miguel de Cervantes según Rafael Alberti y Federico García Lorca: dos propuestas teatrales alternativas*. p. 184.

Para esta investigación he cotejado las ediciones de Turner (1975) y Seix Barral (2003), aunque doy prioridad a la primera ya que es la que más se asemeja al texto original que Alberti escribió en 1937.

Como en toda adaptación literaria, el autor posterior se encarga de poner en su propio contexto una obra del pasado. Esta acción, bordeada por las condiciones históricas del sujeto que interpreta, es un acto hermenéutico, pues la *Numancia* cervantina fue reinterpretada más de 300 años después de su escritura durante un estado de conflicto bélico. De esta manera, Rafael Alberti dota a esta obra de otro sentido diferente al de Cervantes, aunque le interesa que exista una analogía de sentimientos compartidos con su audiencia:

Los textos no son sólo los escritos, sino también los hablados, los actuados y aun de otros tipos; un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de textos. Van, pues, más allá de la palabra y el enunciado. Una característica peculiar que se requiere para que sean objeto de la hermenéutica es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan excedente de sentido, significado múltiple o polisemia.<sup>17</sup>

De tal guisa, el autor de *Sobre los ángeles* asume esta obra de Miguel de Cervantes como parte de su tradición y, por medio del diálogo de la adaptación literaria y dramática, departe con ella desde su contexto histórico. Retomando las siguientes palabras del hermeneuta Hans-Georg Gadamer es posible aducir que Alberti encuentra, de esta manera, en la *Numancia* un origen del valor del pueblo español, el cual ya había ensalzado un autor clásico de la literatura española como Cervantes: «El pasado propio y extraño al que se vuelve la consciencia histórica forma

---

<sup>17</sup> Mauricio Beuchot. *Op cit.* p. 13-14.



parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y su tradición».18

Alberti leyó y recibió *La destrucción de Numancia* y la adaptó con el fin de que el pueblo madrileño de 1937 hiciese un acto analógico entre el contexto de la obra de Cervantes y su situación de la guerra contra Franco, Mussolini y Hitler. Es necesario comentar que, aunque en la obra original el destino de los numantinos fuese infausto, lo que más le interesa a Alberti es que el pueblo de Madrid se sintiese identificado con los valores humanísticos que Cervantes realza en su obra, ya que los considera propios y allegados a los valores de los ciudadanos de la República Española:

Aunque la gravísima situación militar de aquella diminuta ciudad celtíbera, su larga y tenaz lucha con las huestes romanas durante más de una decena de años, el heroísmo y glorioso final de todos sus habitantes disten mucho de podernos ofrecer un exacto paralelo con nuestra capital republicana en el ejemplo de resistencia, moral y espíritu de los madrileños de hoy domina la misma grandeza y orgullo de alma numantinos.19

Así, el autor andaluz destaca que realizó algunos cambios de la versión cervantina para que la puesta en escena de 1937 pudiese ser entendida desde los presupuestos lingüísticos y contextuales de su presente: «En algunos casos, con el fin de que la comprensión del público sea más rápida, he modernizado la sintaxis y sustituido ciertas palabras hoy ya arcaicas; como también para sugerir al espectador la semejanza histórica de aquel momento con el actual, en los versos donde se dice ‘romanos’, escribo, con frecuencia, italianos’».20

---

18 Hans-Georg Gadamer. *Op cit.* p. 23.

19 Rafael Alberti. *Numancia.* p. 7.

20 *Ibid.* p. 8.

Asimismo, merece la atención decir que todo texto literario posee diversas dimensiones o funciones por las cuales puede leerse y analizarse. La *Numancia* de Miguel de Cervantes puede ser estudiada desde una perspectiva histórica, pues recupera un episodio de la historia de la expansión romana en la Península Ibérica y, asimismo, de la España cervantina del siglo XVI; sin embargo, también se le puede aproximar por su dimensión política, ya que en esta obra se realizan algunas conjeturas sobre el valor de un pueblo rodeado por una potencia militar y política como Roma. Así pues, en la versión de Alberti, esta dimensión política de *Numancia* es recuperada y llevada a los niveles propagandísticos republicanos de 1937 en la ciudad de Madrid:

Así como *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega representa la lucha del pueblo, de la [una palabra censurada] burguesía, contra la tiranía feudal, *Numancia* significa la lucha de un pueblo para mantener su independencia, su autonomía, libre de yugos extraños. Nosotros, que ahora luchamos otra vez contra Roma, contra la Italia fascista, debemos conocer y apreciar en todo su valor, y a través de la gran tragedia cervantina, la historia de Numancia, y considerarnos los hijos, los verdaderos descendientes de aquel puñado de hombres extraordinarios que durante más de una docena de años, con una fe inquebrantable, detuvieron a los ejércitos más temibles y fuertes.<sup>21</sup>

De igual manera, los resquicios religiosos presentes en la obra de Cervantes no tienen cabida en el texto de Alberti, lo cual puede responder a que la religiosidad era una parte discursiva medular del discurso de los golpistas, así como a un parecer individual, pues Alberti se había alejado de las creencias religiosas católicas, como es visible en *Sobre los ángeles*, y se había apegado a un pensamiento menos metafísico como el marxismo, en cuyo drama *Fermín Galán* este distanciamiento es muy perceptible.

---

<sup>21</sup> Rafael Alberti. «*Numancia*, tragedia de Miguel de Cervantes», en *El Mono Azul*. Madrid, 2 de diciembre de 1937. p. s/i.

Ahora bien, a simple vista formal, es notoria la brevedad de la versión albertiana frente a la de Cervantes. La *Numancia* del autor del *Quijote* consta de 2 248 versos y de 4 actos; la de Alberti se compone de 1 632 versos y 3 actos únicamente. También, Alberti modernizó la morfología de algunos enclíticos típicos del siglo XVI: «Sus columnas de octavas reales son, a veces, interminables, torpes en muchos versos, feos de forma y de expresión».<sup>22</sup> Algunos versos en los que Cervantes realza su presente histórico —la España de los Reyes Católicos, de Carlos I y de Felipe II— son suprimidos en la adaptación albertiana. La simplificación del título de la obra por *Numancia*, a secas, puede deberse a ver la situación de la guerra numantina como un acto universal; asimismo, escindir el concepto ‘destrucción’ da un significado más positivo a sus lectores.

La adaptación de Rafael Alberti de 1937 incluye un prólogo notablemente brechtiano en el que el autor establece un pacto de lectura con sus receptores: «Los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos y defensores de Madrid que la presencien, sabrán apreciar, estoy seguro, lo que esta representación significa, lo que tiene de trascendente e histórica».<sup>23</sup> Por lo cual, es preciso externar las siguientes consideraciones: Alberti no únicamente se remite al valor artístico e histórico de la obra, sino a su dimensión como obra política y social; es decir, al efecto que pueda causar en sus espectadores que trascienda de lo meramente literario y estético para incitar un cambio en su sociedad, en la cotidianidad. En este preciso caso está en el acento de valores como la libertad y la dignidad del ser humano: «La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su

---

<sup>22</sup> Rafael Alberti. *Numancia*. p. 8.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 7.

concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social».<sup>24</sup> En un artículo de *El Mono Azul*, publicado el 2 de diciembre de 1937, Alberti remarca esta intención —la función social, por lo tanto política, de su *Numancia*—:

Yo quisiera que el pueblo de Madrid, y en particular los soldados que lo defienden, se dieran cuenta de la gran trascendencia histórica, de lo que significa esta representación de *Numancia* en un teatro de nuestra capital. Con estas líneas que publico en el *Mono Azul*, deseo solamente recordar, avivar la memoria del caso único, extraordinario, de aquella diminuta ciudad celtíbera, digna hoy de imitación en su resistencia y heroísmo, dedicando también un comentario a la tragedia cervantina y explicando el paso de mi adaptación.<sup>25</sup>

En el acto I de *Numancia*, Alberti incorpora en la primera escena a dos personajes cómicos del teatro popular latino, Bucu y Maco, quienes evidencian el nivel de corrupción y decadencia de los soldados romanos que sitian la ciudad, así como funcionan a manera de ridiculización del ejército de Escipión. El ritual adivinatorio que realizan los numantinos para conocer su destino en la *Numancia* cervantina —que posee una significación temática muy relevante para ver esta obra como una tragedia, pues de éste se desprende el presagio funesto del pueblo numantino— no aparece en la obra de Alberti, en cuya obra, contrariamente, hay versos en los que se anuncia que ningún presagio o designio divino podrá vencer al esfuerzo del pueblo numantino. En este punto Eladio Mateos ha puntualizado lo siguiente: «Eliminando la parte ritual y mágica de la obra de Cervantes Alberti busca acentuar el mensaje político y cultural implícito en su elección: la identificación histórica con la defensa heroica de los numantinos en la lucha por su libertad, pero también la continuidad de una tradición literaria y teatral de la que los republicanos se

---

<sup>24</sup> Hans Robert Jauss *Op cit.* p. 58.

<sup>25</sup> Rafael Alberti. «*Numancia*: tragedia de Miguel de Cervantes», en *El Mono azul*. núm. 43. Madrid, 2 de diciembre de 1937. p. s/i.

sienten legítimos herederos».<sup>26</sup> Un aspecto interesante a notar es la información extratextual que Alberti incorpora en las acotaciones al texto. El dramaturgo personifica a Escipión con un vestuario que lo identifica con el fascismo italiano: «*De negro, llevando en el casco una calavera, el haz de flechas y el hacha dibujados en el pecho.*».<sup>27</sup> Esta indumentaria lleva consigo un signo del fascismo italiano; el haz de flechas y el hacha remiten a la simbología del Imperio Romano retomada por Benito Mussolini y el Partido Nacional Fascista. La calavera puede mentar a la muerte, la cual es uno de los temas más importantes del personaje Escipión y de la obra en total. Este gesto implica el esfuerzo albertiano para que su auditorio identificara los símbolos de los romanos con las características de los fascistas; asimismo, con el saludo entre éstos, que es un gesto altamente reconocible en las retóricas de Franco, Mussolini y Hitler: «*Los soldados saludan a la romana, extendiendo el brazo.*».<sup>28</sup> He aquí la importancia de la personificación por parte de los actores tan aclamada por Bertolt Brecht.

De manera similar, el autor gaditano incluye en los últimos versos del primer acto, en boca del Río Duero, algunos referentes reales —como la batalla de Guadalajara, en la que las milicias republicanas resistieron el asedio y vencieron a cerca de 40 000 soldados de las tropas fascistas de Mussolini—, para que el auditorio de su obra se identifique en su presente con el lance a futuro que se ha dictado. El Duero rompe el estatuto ficcional de la cuarta pared dramática para mencionar que los nuevos herederos, y más valientes, son los republicanos que se encuentran presentes como espectadores de la obra de teatro:

Adivino, querida España, el día  
en que, pasados muchos siglos, lleguen,

---

<sup>26</sup> Rafael Alberti. *Teatro I*. p. 706.

<sup>27</sup> Rafael Alberti. *Numancia*. p. 16.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 20.

cómplices del terror y la agonía,  
los malos españoles que te entreguen  
a otro romano de ambición sombría,  
haciendo que tus hijos se subleven.  
A tus obreros, madre, y campesinos  
de soldados verás por los caminos.  
Verás también los jefes populares  
surgir de tus rincones más humanos  
y al Jarama verás y al Manzanares  
convertir montes los que fueron llanos,  
y sus mínimas aguas ejemplares  
ser tumbas de millares de italianos.  
Pero su sepultura más preclara  
se la reservará Guadalajara.  
¡Qué rabia y qué temor, España amada,  
te tendrán los oscuros invasores  
cuando vean brillar tu aguda espada  
entre los estandartes vencedores.  
Te sirva de consuelo en la pesada  
ocasión por quien tantos sinsabores  
sufres, el contemplar aquí presentes  
tus nuevos herederos más valientes.<sup>29</sup>

No hay que olvidar que los ríos, como representaciones metafóricas y heraclitanas del agua, pueden funcionar como un símbolo del devenir. La fluidez del Río Duero le permite tener el conocimiento de los procesos históricos entre el pasado y el futuro. El Manzanares, río caudal de la ciudad de Madrid, funciona bien como un rasgo contextualizador del pueblo madrileño. Así, como resultado del diálogo entre España y el río Duero, la audiencia de la obra recibe un guiño que comprueba la relación de su presente histórico con la anécdota de la obra.

---

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 26-27.

Otro punto rescatable es que en la *Numancia* de Cervantes, uno de los tres numantinos anónimos, como mensajeros y voz del pueblo, insta a los romanos a convertirse en sus vasallos mas no sus enemigos:

Y antes que pise[s] de Numancia el suelo,  
probarás dó se extiende la indignada  
fuerza de aquel que, siéndote enemigo,  
quiere ser tu vasallo y fiel amigo.<sup>30</sup>

Alberti introduce un cambio de gran relevancia ideológica, pues para él no existe la posibilidad del vasallaje por una razón sustancial: el pacto vasallático implica un estado de subordinación hacia una figura real o imperial o simplemente superior, por lo tanto, estamental. Por otro lado, el dramaturgo deja leer entre líneas que el modelo republicano español contempla que todos los españoles son iguales ante la constitución y el Estado.

[...] y antes que pises de Numancia el suelo,  
sabrás donde se extiende la indignada  
furia de aquel que, siéndote enemigo,  
quiere tenerte sólo por amigo.<sup>31</sup>

En el acto II, Alberti respeta la aparición de Leoncio y Morandro, dos personajes que reflejan de buena manera una loa a la amistad a pesar de las dificultades del estado de sitio. Rafael Alberti rescata la historia amorosa entre Morandro y Lira, pues ésta tiene repercusión directa en la escenificación y en el sentimiento de la audiencia: muchos integrantes del Frente Popular —obviamente, de cualquier ejército en todo conflicto bélico— se encontraban en su misma posición; es decir, en la del amor imposibilitado por la guerra. De esta cuestión se puede

---

<sup>30</sup> Miguel de Cervantes. *La destrucción de Numancia*. p. 289.

<sup>31</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 22.

desprender correspondencia con el poema «De mar a mar entre los dos la guerra...» de Antonio Machado, entre muchos más. La figura de Marquino el hechicero —recuperación cervantina del aedo griego que dicta el destino trágico de la ciudad en la versión de Cervantes, y que desempeña una dimensión trágica en su lectura— es suprimida por el autor de *Marinero en tierra*.

En algunos versos de Teógenes y Corabino Alberti guiña al presente histórico de los receptores de la obra. Una de las escenas más entrañables en *La destrucción de Numancia* es el diálogo que se da entre Corabino y Escipión, en el que Miguel de Cervantes atiza las dos diferentes posturas de los numantinos y los romanos: Escipión deja ver su soberbia y desdén, así como Corabino la ira contenida del pueblo de Numancia.

En la tragedia de Cervantes, Corabino interpela a Escipión sobre cuál sería el sentido de llevarles a una situación de muerte si ésta no le adjudicaría ninguna gloria a Roma. Esta pregunta puede leerse, incluso, con un dejo de imploración. Hay que recordar que para la sociedad del autor de *El curioso impertinente* la gloria es un estado aunado al pensamiento católico en el que un agente logra la trascendencia atemporal. La victoria romana sobre Numancia no acaecería ninguna gloria, sino una infamia, tal como lo retrata Miguel de Cervantes:

¿Qué gloria alcanzaréis en darnos muerte,  
teniéndonos atados de esta suerte?<sup>32</sup>

La intención de Rafael Alberti al cambiar estos dos versos endecasílabos es recalcar el anuncio *a posteriori* de la venganza que se presentará en el futuro anecdótico —el presente histórico de la Guerra Civil Española— como una sentencia en el tiempo histórico. Los hijos de Numancia son los españoles republicanos del Frente Popular:

---

<sup>32</sup> Miguel de Cervantes. *Op cit.* p. 327.



Si a Numancia no asiste ya otra suerte,  
sus hijos de mañana os darán la muerte.<sup>33</sup>

De manera muy similar, Alberti lleva a cabo este procedimiento con los versos de Teógenes, el gran líder de la ciudad numantina. En los de Cervantes se encuentra una cavilación sobre la muerte digna:

Bien sé que sólo sirve esta hazaña  
de que a nuestro morir se mude el modo  
que con ella la muerte se acompaña.<sup>34</sup>

En la *Numancia* de Alberti se perpetra, más que una loa a la dignidad en la muerte, el vaticinio de la venganza que llevarán a cabo los españoles republicanos:

Bien sé que sólo servirá esta hazaña  
para que nuestra muerte mude el modo  
y que nos vengue en un futuro España.<sup>35</sup>

Otro asunto a considerar es el papel de los personajes femeninos en sendos textos dramáticos. Las mujeres de Numancia aparecen como personajes altamente honorables; la resolución acordada por los gobernantes de la ciudad surge de las voces femeninas. Son éstas las que enarbolan una serie de disertaciones sobre la libertad del ser humano:

Basta que la hambre insana  
os acabe con dolor,  
sin esperar el rigor  
de la aspereza romana.  
Decidles que os engendraron

---

<sup>33</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 39.

<sup>34</sup> Miguel de Cervantes. *Op cit.* p. 328.

<sup>35</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 39.

libres y libres nacistes,  
y que vuestras madres tristes  
también libres os criaron.<sup>36</sup>

Esta estampa de las personajes mujeres no destaca únicamente por la inclusión del género femenino en las decisiones de Estado y en el consenso general de Numancia, sino porque son quienes instan a los varones a cambiar su estado de pensamiento en torno a la guerra y su manera de afrontarla, así como de la existencia y del modo digno de hacer cara a la muerte. De tal guisa, los numantinos acuerdan llevar a cabo su suicidio colectivo.

A partir de este punto en adelante, en ambas obras se presentan paulatina y progresivamente las alegorías de los cuatro jinetes del Apocalipsis: el hambre, la enfermedad y la guerra, de manera expresa; la muerte, de manera implícita, aunque presente a lo largo de toda la obra. El énfasis de la hambruna en *Numancia* llama la atención, pues éste es uno de los temas altamente tratados en la literatura española: se presenta en *El cantar de Mio Cid*, la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, *El Lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha*, y con mayor aparición en la literatura de la Guerra Civil Española, por ejemplo, en el poema de las «Nanas de la cebolla» de Miguel Hernández.

A finales de este segundo acto, Alberti introduce en boca de Corabino una variante en la versión de Cervantes: una hoguera de color rojo, color que probablemente refiera a un destino político asociado con el marxismo y el pensamiento de las izquierdas; los hijos de esta hoguera serán la descendencia hispánica, o sea, la República Española. Inmediatamente después, cae el telón del segundo acto.

---

<sup>36</sup> Miguel de Cervantes. *Op cit.* p. 328.

El acto III comienza con una escena en la que los romanos Fabio y Escipión realzan el valor del pueblo numantino, como aparece en reiteradas ocasiones en el drama de Cervantes y en las crónicas de los romanos, por ejemplo, la de Apiano de Alejandría. Asimismo, el lance de Leoncio y Morandro por recuperar alimentos del campamento romano se resuelve con la muerte de Leoncio fuera de escena y con la muerte de Morandro a los pies de Lira, su amada —¿por causa del hambre, por heridas de guerra o por la pena producida por el conflicto?—. La muerte, como símbolo apocalíptico, se presenta de manera inminente, aunque se sobreentiende que el esfuerzo por conseguir cualquier cosa —alimento en este caso— es merecedor de valer la pena al grado de morir dignamente. Por este mismo proceso de inanición muere el Hermano de Lira.

Aparecen, por este orden, la Guerra, la Enfermedad y el Hambre. Algunos de los versos endecasílabos de la primera alegoría sufren una adaptación de Alberti al tema popular en detrimento de la versión cervantina, que enarbola una dimensión distinta sobre la *hispanidad*, adecuada al planteamiento del proyecto universalista de la casa de los Habsburgo:

Que yo, que soy la poderosa Guerra,  
de tantas madres detestada en vano,  
aunque quien me maldice a veces yerra,  
pues no sabe el valor de esta mi mano,  
s[é] bien que [e]n to[do] el orbe de la tierra  
seré llevada del valor hispano,  
en la dulce ocasión que estén reinando  
un Carlos, y un Filipo y un Fernando.<sup>37</sup>

Para Alberti, el valor de la *hispanidad* es visto desde otra perspectiva; es decir, la de la lucha popular, cuyo baluarte más relevante eran las políticas sociales que se habían logrado bajo el

---

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 358.

cobijo del republicanismo español. La Guerra, vista como un valor del expansionismo imperialista para Cervantes, en Alberti se mira como un pesar necesario, como la última de las opciones de las causas populares, por ello en la versión albertiana se acentúa la colectividad del héroe típicamente aristotélico, la cual recae en el pueblo:

Yo soy la poderosa impuesta Guerra,  
de tantas madres detestada en vano,  
aunque quien me maldice a veces yerra,  
pues no sabe el valor de esta mi mano.  
Sé bien que soy espanto de la tierra,  
mas que llevada del valor hispano,  
su fiereza y arrojo populares  
bien pueden al contrario dar pesares.<sup>38</sup>

Como en *La destrucción de Numancia*, en la adaptación de Rafael Alberti, el joven Viriato aparece acompañado del muchacho Servio, quienes buscan huir de su trágico destino, ya sea éste la guerra o la inminente entrada de las tropas romanas. Enseguida, Teógenes y dos numantinos dictan el final de sus vidas por sus mismas manos. El humo levantado por la llama en la que arde Numancia alerta a Escipión, Jugurta, Quinto Fabio y demás romanos. Una vez que Viriato se ha precipitado a muerte desde la alta torre, Alberti incorpora dieciséis endecasílabos de la Fama, quien interpela a Escipión sobre el estado futuro de las hazañas de los españoles. Si bien para Cervantes éstos son los últimos versos de toda la obra, con los que se resume el papel que llevará Numancia en la memoria y en la posteridad, en la versión albertiana funcionan como una arenga hacia la audiencia de su presente histórico:

No de la muerte la feroz guadaña  
ni los cursos de tiempos tan ligeros,

---

<sup>38</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 39.

harán que de Numancia yo no cante  
el fuerte brazo y ánimo constante.  
Hallo sólo en Numancia todo cuanto  
debe con justo título cantarse,  
y lo que puede dar materia al [c]anto  
para poder mil siglos ocuparse:  
la fuerza no vencida, el valor tanto,  
digno de [en] prosa y verso celebrarse.  
Mas, pues d'esto se encarga la memoria.  
demos feli[z] remate a nuestra historia.<sup>39</sup>

La Fama en la *Numancia* de Alberti interpela a los romanos y les recrimina sus acciones. Desde el verso «¡Otra vez! Despertad, porque han llegado...», la Fama demanda a la audiencia del Teatro de la Zarzuela a actuar a manera de arenga, a luchar contra el fascismo, como es uno de los principios de la teoría teatral de Bertolt Brecht:

Bajad la frente, viles invasores,  
vergüenza os dé pisar la generosa  
sangre de una ciudad que entre estertores  
sólo os da por botín su muerte honrosa.  
‘¡Numancia! ¡Honor!’ repitan los sonidos  
de mi trompeta y que rodando lleguen  
a despertar los pechos más dormidos  
que a combatir, unánimes, se entreguen.  
¡Otra vez! Despertad, porque han llegado  
los mismos invasores del pasado.  
Mas como soy la Fama, pueblo hispano,  
yo prometo grabarte en mi memoria,  
si el fascismo alemán e italiano  
halla en tus pies la tumba de su historia.  
Esta página en blanco, España mía,  
tan sólo espera el alba de ese día.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Miguel de Cervantes. *Op cit.* p. 376.

<sup>40</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 71.

Esta formulación temporal es importante para dotar de vigencia espacial a un texto por medio de su misma reformulación histórica en un presente específico. Para Alberti, este recurso literario es una oportunidad para identificar a su audiencia con las vicisitudes del pueblo numantino y con una tradición estética compartida. En este aspecto Hans Robert Jauss ha llamado la atención y merece mencionarse:

Si ya la perspectiva de la historia de la recepción se topa siempre, al cambiar la actitud estética, con relaciones funcionales entre la comprensión de obras nuevas y entre el significado de obras más antiguas, entonces también debe ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento del desarrollo, organizar la multiplicidad heterogénea de obras contemporáneas en estructuras equivalentes, contrarias y jerárquicas y descubrir de esta manera un sistema referencial dominante en la literatura en un momento histórico.<sup>41</sup>

En este punto, Alberti introduce un nuevo personaje alegórico: España. En la acotación del texto dramático, destinada a definir su apariencia visual, figura un vestuario de campesina que destaca uno de los símbolos más conocidos y reconocibles del comunismo: la hoz y la espiga, cada una en sendas manos de la Fama. Los siguientes cuarenta y cinco diálogos heptasílabos y endecasílabos corresponden a una conversación entre España y la Fama. Sobresale el acto de escritura de la primera letra de la palabra «Derrotado» en el libro de la Fama y, de esta manera, la acción del drama deja un guiño de identificación temporal con el presente de la guerra:

ESPAÑA

*(Levantando la espiga para escribir.)*

Con esta pluma que es de pan, de harina,  
con esta hoz que es filo,  
con este corazón que es de resina,  
escribo aquí al estilo,  
de una trabajadora, campesina,

---

<sup>41</sup> Hans Robert Jauss. *Op cit.* p. 58.

de un toro que arremete,  
de una mar que ni el mismo mar domina,  
en este ensangrentado  
año mil novecientos treinta y siete,  
con pulso firme, duro, asegurado,  
escribo esta inicial, clara, certera:<sup>42</sup>

El último parlamento de España deja ver, nuevamente, que la proclama va referida a la realidad extratextual de los receptores de la puesta en escena. España decreta que España misma —los espectadores, los ejércitos, el pueblo— será la encargada de ponerle fin al fascismo a pesar de todas las dificultades que el bando republicano ha vivido hasta ese entonces. Es menester recordar que la victoria de Guadalajara y la resistencia de Madrid funcionan como referentes de estos versos ya que ambas consecuciones inyectaron muchos ánimos a la causa de los ejércitos leales a la República:

ESPAÑA

‘Derrotado’.

Sí, derrotado, porque yo te juro  
que si ya di principio a esta derrota  
este mal año turbulento, oscuro,  
pronto de tu trompeta  
resonará purísima una nota  
de victoria completa.  
Yo, mientras, por mi propia, férrea mano,  
en mi corazón mismo  
le cavaré un abismo y otro abismo  
al sediento chacal alemán o italiano,  
que España será al fin la tumba del fascismo.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Rafael Alberti. *Op cit.* p. 72-73.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 73.

Así como el mensaje del drama de Miguel de Cervantes recalca que en la muerte de los numantinos se encuentra una loa a su dignidad y, con ella, la manera de negar el triunfo a Roma, en la *Numancia* de Rafael Alberti el anuncio hacia la posteridad habla de la oportunidad de vencer al ejército opresor que los extranjeros acompañan. Más que una reflexión sobre la derrota, Alberti insta a su audiencia a ser quienes cumplirán el hado de España, es decir, a sentirse los descendientes de aquellos numantinos y a cumplir con la sentencia del Río Duero y de la España personificada: vencer a los sublevados. España sería así la tumba del fascismo.

### **3.3 La recepción literaria de la *Numancia* de Rafael Alberti**

El 2 de diciembre de 1937, Rafael Alberti publicó en el periódico *El Mono Azul*<sup>44</sup> una nota con muchas similitudes al prólogo de su *Numancia*. Es probable que con este artículo introdujera un adelanto histórico y temático a la que será su audiencia durante el periodo en el que la obra se escenificó.

Días antes del estreno de *Numancia* en el Teatro de la Zarzuela, en Madrid, algunos periódicos republicanos ya mostraban altas expectativas de su puesta en escena por el parecido de la anécdota de la obra con la circunstancia madrileña en la guerra. Éste es el caso de un artículo escrito por el periodista y escritor Eduardo de Ontañón en el periódico proletario *El Sol*, el día 9 de diciembre de 1937. Destaca el gran parecido formal de esta nota periodística con el prólogo albertiano de *Numancia*, lo cual es comprensible ya que Ontañón y Alberti compartían espacios y amistad en el grupo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la

---

<sup>44</sup> *Vid.* Rafael Alberti. «‘Numancia’, tragedia de Miguel de Cervantes», en *El Mono Azul*. Núm. 42. Año. 2. Madrid. Jueves 2 de diciembre de 1937. p. s/i.



Cultura, mas es prudente decir que este texto puede ser la prueba de un sentimiento colectivo en el bando republicano:

Numancia luchó de tal manera, que causó asombro a los propios sitiadores. Pruebas de esto las tenemos en todos los viejos historiadores romanos. Las derrotas causadas al enemigo por el pequeño pueblo celtíbero, cercado y asediado por todos los mejores medios de combate del tiempo, tienen un fácil parangón en nuestros días: Madrid. No es justamente exacto, por la moral y combatividad de nuestro pueblo de hoy, pero sí por el heroísmo y la grandeza victoriosa de los defensores de las dos ciudades así ligados a través de los siglos.<sup>45</sup>

El mismo día, en *El Mono Azul* se publicó una pequeña nota anónima de la dirección del periódico en la que se insta a cualquier antifascista, ya sea soldado o simplemente un ciudadano de Madrid, a acudir a la representación de la *Numancia* de Rafael Alberti: «La próxima semana estrenará la compañía de Arte y Propaganda del teatro de la Zarzuela, que dirige María Teresa León, esta hermosa tragedia de Cervantes. Esperamos que los soldados de nuestro Ejército Popular, los heroicos ciudadanos defensores de Madrid, asistan a este estreno, cuya significación histórica no debe pasar inadvertida para ningún antifascista».<sup>46</sup>

Es posible y necesario dar parte de que la adaptación de Alberti fue recibida de distintas maneras y no únicamente como lo hubiese inquirido el dramaturgo; así lo atestiguan algunas polémicas que se suscitaron en diversos periódicos republicanos. En el *Boletín de Orientación Teatral* de los primeros días de abril de 1938 apareció una nota anónima en la que se vindicaba la labor arengadora que Alberti propuso en su obra. Asimismo, en este texto se instaba a no asumir que en la *Numancia* se externaba una mirada derrotista y pesimista de la guerra civil:

---

<sup>45</sup> Eduardo de Ontañón. «Numancia, viva», en *El Sol*. Año. 1. Núm. 169. Madrid. Jueves 9 de diciembre de 1937. p. s/í.

<sup>46</sup> Anónimo. «‘Numancia’ Tragedia de Miguel de Cervantes (Versión de R. Alberti)», en *El Mono Azul*. Núm. 44. Madrid. Jueves 9 de diciembre de 1937. p. s/í.

Para todos aquellos que opinaron con motivo de la representación de *Numancia* que esta obra era una manifestación derrotista, sin comprender la grandeza de su sacrificio heroico; para aquellos que no pueden mirar la verdad cara a cara ni comprender por lo tanto, ‘que más vale morir de pie que vivir de rodillas’, damos noticia de que la Italia fascista ha hecho una película de propaganda —Escipión el Africano— donde el mito imperial resurge. En él está la invasión de España por los romanos.<sup>47</sup>

El día después del estreno, el drama adaptado de Alberti suscitó diferentes opiniones en el gremio artístico de Madrid. Las posturas fueron tan distantes entre sí como las que escribieron José Ojeda y Eduardo de Ontañón, quien, como se ha comentado, tenía un papel clave en la dirección de la música de la representación de Alberti. Ojeda escribió que la pieza teatral cervantina es problemática por su composición de octavas reales y endecasílabos, así como por su lejanía con las preceptivas teatrales más laudadas desde el triunfo de Lope de Vega y Calderón de la Barca hasta las técnicas teatrales de las zarzuelas. Asimismo, el autor de esta crítica reprueba la anexión de la primera escena de Buco y Maco porque presume que discrepa en demasía con el tono sublime y serio de la obra original. Sobre todo, Ojeda resalta que Alberti no cumplió con su arenga social y política con sus espectadores porque advirtieron un anacronismo en el proceder: «La profecía del Duero ‘actualizada’, así como los versos finales —algunos de limpia factura—, no ‘operaron’ en la sensibilidad del público con la fuerza que quizá esperase el poeta, ya que el noventa por ciento de los espectadores advirtieron un anacronismo».<sup>48</sup> No obstante, a la distancia y con el ánimo de comprender las intenciones de Alberti, es posible plantear que este anacronismo —que yo prefiero llamarle transposición temporal— juega un

---

<sup>47</sup> Anónimo. «Justificación de Numancia», en *Boletín de Orientación Teatral*. Núm. 4. 1 de abril de 1938. p. s/i. Este mismo texto aparece en el volumen *Prosas encontradas* (Seix Barral), cuya edición está a cargo de Robert Marrast, el cual no comprende parte de la obra completa de Rafael Alberti.

<sup>48</sup> José Ojeda. «El teatro. ‘Numancia’, de Miguel de Cervantes —versión de Rafael Alberti—, en el escenario de la Zarzuela», en *La Libertad*. Madrid. 28 de diciembre de 1936. p. s/i.

papel conveniente para los fines de identificación de la audiencia con la trama de la obra sin que el objetivo del dramaturgo haya sido escenificar una obra histórica bien delimitada por su antigüedad. Como dice Hub Hermans: «Todo lo ocurrido en Numancia es un gran ejemplo de unidad y valentía, pero es algo que pertenece al pasado. Los madrileños de 1937 son los ‘hijos’ de los numantinos, el suicidio colectivo de éstos es un símbolo de heroísmo, y no un ejemplo de que debía ser seguido por la población madrileña».<sup>49</sup> Es decir, a Alberti no le interesaba que los receptores de la obra hicieran un pacto de lectura meramente histórico, sino que se identificaran con los numantinos desde un punto de vista diacrónico, es decir, como una actividad hermenéutica.

De otro tenor son cuantiosos artículos y notas periodísticas en las que se loa a Alberti por su acertada representación del drama cervantino. Una nota anónima del periódico *El Sol* de Madrid es muy útil para recuperar este otro punto de vista. En este texto se enlista un número considerable de personajes célebres que acudieron a la representación de *Numancia*, entre ellos el General Miaja, el General Cardenal, el Coronel Matallana, el director general de Bellas Artes, Josep Renau, entre otros.<sup>50</sup> Sin embargo, lo que más llama la atención de esta nota es el retrato que se hace de la reacción del público —estimulado por la entrega de las banderas fascistas que el General Miaja llevó a la representación como una manera de dar cuenta de un triunfo militar del ejército republicano— al finalizar *Numancia*:

Y cayeron lo que hasta hace pocos días fueron banderas de combate de los invasores al patio de butacas. El público, que había presenciado la escenificación de la gesta de Numancia, al pisotear las insignias fascistas, comprendía exactamente que la tragedia acaecida hace tantos siglos no se repetirá ahora en nuestra patria. Alemanes, italianos y traidores van a ser aplastados por los

---

<sup>49</sup> Hub Hermans. *Op cit.* p. 183.

<sup>50</sup> *Vid.* Anónimo. «Ensayo de ‘Numancia’. El general Miaja entrega al pueblo las banderas fascistas conquistadas en Teruel», en *El Sol*. Madrid. 28 de diciembre de 1937. p. s/i.

descendientes de los numantinos. Así anunciaban el domingo los trapos de Falange y de la monarquía arrastrados por el suelo del teatro de la Zarzuela.<sup>51</sup>

En otras ciudades como Valencia —que fungía como sede del gobierno de la República— también se escribió sobre el estreno de la *Numancia* de Alberti. En una columna anónima se destaca la gran acogida que obtuvo la puesta en escena en la Zarzuela: «La obra fue muy aplaudida por el público».<sup>52</sup> Sobresale la narración de un acto de identificación y socialización entre María Teresa León y la audiencia en el que la directora mostró al público las banderas que el General Miaja había capturado y llevado a la escena.

También el 28 de diciembre de 1937, en el periódico *La Voz* de Madrid, en un artículo firmado por el pseudónimo Laertes —rey de Ítaca en la mitología griega y personaje de *Hamlet* de William Shakespeare—, con un tono altamente sublime y glorioso; se deja ver una recepción de *Numancia* que recalca bien la identificación de la audiencia con el pueblo numantino por sus similitudes temáticas y por la reflexión sobre la utilidad social y política del teatro en un momento de urgencia, como lo es una guerra: «Ante los muros de Numancia fracasaron siete generales. ¿Por la fuerza militar de sus defensores? No; por la fuerza moral de sus ciudadanos. Por su concepto de lealtad, del decoro».<sup>53</sup> Laertes se deshace en elogios hacia Rafael Alberti y María Teresa León, quien fuera directora de la obra. Un aspecto a notar es la mención de los principios del Teatro de Arte y Propaganda<sup>54</sup>, del que Alberti y León formaban parte:

---

<sup>51</sup> Anónimo. *Op cit.* p. s/i.

<sup>52</sup> Anónimo. «La adaptación de la obra de Cervantes ‘Numancia’», en *El Pueblo*. Valencia. 29 de diciembre de 1937. p. s/i.

<sup>53</sup> Laertes. «‘Numancia’, ejemplo de ciudadanos dignos y estímulo para los que luchan frente a los invasores», en *La Voz*. Madrid. 28 de diciembre de 1937. p. s/i.

<sup>54</sup> Véase la nota al pie de página número 40.

La actualización de ‘Numancia’ está hábilmente hecha, y cuanto allí se dice y pasa debe ser visto y oído por el pueblo antifascista y por los combatientes. El concepto de la versión de Alberti está perfectamente ajustado a lo que debe ser el Teatro de Arte y Propaganda que dirige María Teresa León. Nadie puede negarlo. La ‘Numancia’ que se hace en la Zarzuela es teatro de arte y propaganda.<sup>55</sup>

De nueva cuenta, Eduardo de Ontañón le dedica un artículo a la *Numancia* de Alberti el 29 de diciembre de 1937 en el que acentúa el carácter popular de la obra cervantina, pues en ésta se muestran actores que personifican a casi todos los tipos de ciudadanos de Madrid. Aunque de Ontañón refiera a algunos errores mínimos de disonancia en los versos de Alberti, se encarga de encomiar el esfuerzo artístico del poeta de Cádiz y de reconocer las competencias del público para recibir la obra de buena manera:

Los pueblos son iguales aunque las circunstancias varíen. No hay que ser demasiado sagaz para comprenderlo. Pero el acento heroico bien puede ser el mismo. La habilidad, la mano poética de Alberti, lo ha fundido. Y el público —que es el pueblo, ahora como nunca— comprende bien la situación y los momentos. Sabe, se da cuenta —siguiendo el juego heroico y literario del adaptador— cómo los romanos son los italianos de ahora. No sólo su misma nacionalidad, su propio acento imperialista. También su cinismo y su fanfarronería. Y cómo el aire erguido y heroico de los numantinos puede ser —a través de los siglos y circunstancias— el de nuestro pueblo en su defensa contra la invasión y por la libertad.<sup>56</sup>

La puesta sobre las tablas de la *Numancia* en el Teatro de la Zarzuela suscitó otras producciones periodísticas como es el caso del *Crónica* en Madrid, en el que entre sus diferentes artículos, César García Iniesta, redactor del diario *El Socialista* de tendencia marxista, escribió una reseña de la *Numancia* albertiana donde pone énfasis en el nuevo carácter del teatro de arte y

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. s/i.

<sup>56</sup> Eduardo de Ontañón. «Cervantes en nuestra trinchera. El primer teatro digno de nuestra guerra», en *El Sol*. Madrid. 29 de diciembre de 1937. p. s/i.

propaganda en contraste con los modelos teatrales caducos por su ausencia de un fondo político y de compromiso social:

Nuestro grito de ahora frente a los invasores extranjeros, ‘¡No pasarán!’’, tiene su antecedente brioso y glorificado en nuestros antecesores numantinos. Por ello, *Numancia* llega a la escena con oportunidad de exaltación del patriotismo. Pero es que, además, *Numancia*, en el escenario de la Zarzuela, es una realidad espléndida del comienzo en la transformación del espectáculo teatral.<sup>57</sup>

Una de las deducciones que puedo sustraer de todos estos puntos de vista es que cada recepción está supeditada por el juicio moral, ético, social, político e histórico de cada individuo de la sociedad, pues cada uno de éstos se ha configurado como persona en un contexto histórico único. No obstante, existen ideas compartidas por una colectividad. En este sentido, el arte es uno de los constructos ideológicos que se sustenta por sus propias concretizaciones en una lógica de pensamiento en común. Cuando esta colectividad comparte una idea sobre cómo debe hacerse política, puede identificarse con una producción artística allegada a este fin político. En este caso en específico, Rafael Alberti adaptó la obra de Cervantes para una visión del mundo de su presente. Su tendencia ideológica encuentra cabida en discursos apegados al comunismo y a las izquierdas europeas de los años treinta y, más específicamente, al republicanismo español. Empero, la adaptación de Alberti también es un diálogo con su tradición literaria. En esta actividad dialógica el dramaturgo de Cádiz asume que este drama de Miguel de Cervantes comparte símbolos y valores humanistas, como son la incitación a la libertad, el encomio a la dignidad del ser humano, que es un tema central en *La destrucción de Numancia*, el heroísmo de un pueblo sujeto a un contexto de crisis y el juego con la idea de la muerte como una

---

<sup>57</sup> César García Iniesta. «El Teatro en Madrid. ‘Numancia’», en *Crónica*. Madrid. 2 de enero de 1938. p. s/i.

consecuencia digna. Así, se puede vislumbrar la *Numancia* de 1937 como una obra con una dimensión política indisoluble de su dimensión artística. En este punto es muy útil recuperar el concepto de *aplicación* de los teóricos de la hermenéutica, pues el gran valor tanto político como artístico de Rafael Alberti es transformar una obra de otro siglo para dialogar con su presente histórico. Es decir, este trabajo es artístico porque implica un procedimiento técnico razonado y no únicamente politizante, como se le ha visto mayoritariamente.

Por lo tanto, se puede ver el efecto de la *Numancia* de Alberti desde la valorización de la anécdota o *fábula*, de la cual puede decirse que esta obra posee un final anecdótico que, trasladado al contexto republicano, es pesimista o no bien logrado, como es visto desde la recepción de José Ojeda; no obstante, para los efectos del *teatro épico* brechtiano, se mira con mayor relevancia no únicamente el impacto que puede presentar el final, sino todo el desarrollo de la fábula: «Este teatro tiene una relación con el paso de tiempo muy distinta de la del teatro trágico. Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los sucesos en particular, es capaz de abarcar los más amplios espacios de tiempo».<sup>58</sup> Así pues, es posible decir que para Alberti fue más importante enfatizar en contenidos como la organización de los numantinos frente al asedio de Escipión, el papel activo de las mujeres numantinas como voces diligentes dentro de su ciudad, el acento en la recuperación de los valores de la dignidad y libertad de un pueblo sitiado, cuyo destino es inminentemente trágico, y no exclusivamente en el desenlace de la obra. Esta diversa recepción del texto responde a distintas lecturas. El trabajo artístico de Alberti recae, entonces, en el proceso de adaptación. Como ha dicho Jauss:

A la hermenéutica literaria le resulta de aquí la doble tarea de diferenciar metódicamente las dos formas de la recepción, es decir, por un lado de aclarar el proceso actual, en el que se concretiza

---

<sup>58</sup> Walter Benjamin. *Op cit.* p. 34.

el efecto y el significado del texto para un lector actual, y por otro lado reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas. La aplicación debe ser entonces la exigencia de medir el efecto actual de una obra de arte en la historia previa de su experiencia y tomar el juicio estético de las dos instancias: efecto y recepción.<sup>59</sup>

Aún así, el final de *Numancia*, a pesar de mostrar una derrota de los numantinos frente a los romanos, anuncia que en la posteridad —el mismísimo presente histórico de la Guerra Civil en España— los descendientes del pueblo numantino, es decir, los republicanos, vengarían valerosos a sus antepasados y no dejarían que España fuese derrotada de nuevo por las huestes italo-romanas. En este punto, es muy útil desmenuzar la transposición temporal de la anécdota de la *Numancia* albertiana. La fábula de la guerra numantino-romana sirve como un recurso literario para exponer un propósito político y propagandístico en favor del bando republicano; no obstante, a Rafael Alberti le interesa sobremanera que quede claro el anuncio a futuro en el cual los republicanos harían que Madrid se tornase en *la tumba del fascismo*; es decir, un escenario en el que derrotarían a las fuerzas italianas de Mussolini y Franco. Cervantes elevó el episodio histórico de la guerra entre Numancia y Roma a la altura de un mito de la hispanidad; Alberti lo retomó para alzarlo nuevamente como un anuncio hacia el futuro en el que la grandeza de la España popular y republicana llevaría a derrotar a la oleada fascista no únicamente en tierras españolas, sino en el mundo.

---

<sup>59</sup> Hans Robert Jauss «Experiencia estética y hermenéutica literaria», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. p. 75.



## CONCLUSIONES

A manera de una aproximación a las conclusiones de este trabajo, considero necesario volver a las últimas palabras del prólogo albertiano de su *Numancia*, pues en este párrafo queda clara la intención de Alberti al realizar su adaptación de la tragedia cervantina: «Sí; adaptación y versión actualizada, de circunstancias; pero como las actuales son las más grandes y difíciles porque atraviesa la historia de España, creo que Cervantes, poeta y militar, se hubiera sentido orgulloso de asistir a la representación de su tragedia en el viejo teatro de la Zarzuela, de Madrid, a poca distancia de las trincheras enemigas».<sup>1</sup>

Alberti recupera la figura de Miguel de Cervantes, quien fuera hombre de armas y letras, así como el fundador literario moderno del mito nacional numantino. La *Numancia* de Alberti recorre una necesidad política y poética en un momento de crisis social debido a la Guerra Civil Española. Mientras se escenificaba la adaptación de Alberti, las tropas italianas y de Franco bombardeaban Madrid; la exaltación de la libertad del pueblo numantino buscaba generar un reconocimiento del pueblo madrileño con una situación altamente parecida: un sitio militar de un ejército con mayor alcance que el que busca resistir ante todas las adversidades. Una manera de apropiarse de la obra de Cervantes es reconociendo que *el manco de Lepanto* hubiese sentido el mismo orgullo que los españoles republicanos al ver su obra representada en un momento cumbre de urgencia como fue la Guerra Civil Española porque los republicanos luchaban por seguir siendo libres. No obstante, cuando el poeta gaditano habla de adaptación y actualización enfatiza en el pueblo que verá su obra; es decir, en sus receptores. Así bien, la labor artística de

---

<sup>1</sup> Rafael Alberti. *Numancia*. p. 9.

Alberti con este texto dramático puede inscribirse dentro del acto hermenéutico de la literatura, en el que el poeta de Cádiz intentó recuperar una anécdota que ayudase como encomio de la causa de la República Española. De esta manera, la *Numancia* de Alberti funciona como un símbolo de la resistencia del pueblo republicano, el cual se puede identificar con las vicisitudes de la trama y con los valores humanísticos que socializa. Así bien, con esta adaptación literaria, su autor se define como un actor más de la causa republicana: los valores de unidad y resistencia que pregonan la *Numancia* son compartidos por el pueblo madrileño, por los soldados y también por los intelectuales, quienes vieron en su labor artística una tarea de un temple a la par de la labranza militar.

Dado que la acción de adaptar es una manera de escribir nuevamente, de actualizar un texto que ya existe, esta nueva *Numancia* de Rafael Alberti se reescribió desde la mirada de los supuestos epistémicos del dramaturgo. El papel de Rafael Alberti en su historia le permitió sentirse un actor digno de retomar un texto del siglo XVI y adaptarlo a sus necesidades históricas, las cuales van desde lo estético, lo meramente literario, hasta la socialización de éstas, es decir, la dimensión ética, social y política que su puesta en escena en Madrid a finales de 1937 implica. Este trabajo artístico en el devenir histórico ha sido bien estudiado por el teórico Robert Weimann, de quien es muy relevante citar estas palabras:

La historia de la literatura consiste no sólo en la *actualización* de textos dados con anterioridad, sino también en el *acto de creación de textos nuevos*. Esta creación es tan histórica como su comprensión posterior por medio del lector: ambas, la producción y la reproducción se deben concebir sólo como reflejo (y agente) de un proceso histórico trascendental. La pregunta por la actualización de textos literarios conduce hasta el acto mismo de su producción y esto en la

medida en que toda la historia del efecto abarca siempre el periodo entre el presente del último lector y el pasado del primero.<sup>2</sup>

Si bien puede decirse que la *Numancia* de Cervantes no es capaz de concebirse como una tragedia que propone un planteamiento deontológico del Estado español del siglo XVI y, por lo tanto, que una interpretación política se aleja de las intenciones de Cervantes —como lo ha aseverado el investigador Jesús G. Maestro—, afirmo que existen argumentos dentro del texto que pueden sostener una interpretación desde la perspectiva política. La cohesión social que se genera en *La destrucción de Numancia* encuentra un eco compartido con la lectura de Rafael Alberti, quien acentúa el carácter popular de la toma de decisiones en la ciudad numantina. Además, el poeta gaditano elaboró una adaptación del drama de Cervantes para sus empeños propagandísticos en un contexto histórico que lo requirió de tal manera. Por lo tanto, el ejercicio hermenéutico de Alberti es sólo una de muchas lecturas posibles de *Numancia*.

Me he propuesto recuperar una de las etapas menos leídas de la producción literaria de Rafael Alberti y colaborar con los estudios sobre este célebre miembro de la *Generación del 27*. En efecto, el teatro político de Rafael Alberti, a pesar de no ser tan estudiado como sus demás obras y mucho menos como su poesía, está comenzando a llamar la atención de los estudiosos albertianos en los últimos años. Es muy probable que el apego al discurso político sea una causa de la relegación a la que estuvo sujeto durante muchos años, pues la Guerra Civil Española continúa siendo un tema puntilloso para los españoles y los descendientes del exilio republicano. No obstante, el teatro político de Alberti es importante para descubrir una de sus inquietudes artísticas durante un contexto histórico muy complejo, en el que el valor del arte se elevó a los

---

<sup>2</sup> Robert Weimann «Presente y pasado en la historia de la literatura», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. p. 188-189.

niveles de la conformación nacional republicana y como un recurso educador ante los totalitarismos. La *Numancia*, como apunta Eladio Mateos, «supuso el mayor éxito incontestado de Alberti como dramaturgo antes del exilio y de alguna forma la recompensa al teatro militante en el que estaba embarcado desde 1936».<sup>3</sup> De esta manera, el valor político de *Numancia* puede superar la barrera contextual de la Guerra Civil Española y asumirse como una obra universal y actual que elogia y vindica los valores de la libertad, la tolerancia, la autonomía del ser humano y de la dignidad, como consecuencia de los valores krausistas impresos en el pensamiento de Alberti, frente a una trágica imposición militar o ideológica como fue la derrota de la República. En nuestros días, cuando el fascismo ha vuelto a las cámaras de los gobiernos y a los discursos políticos, resulta muy pertinente poner atención en esta obra, cuyos versos aún son capaces de generar una emoción compartida en la audiencia teatral o literaria, una digna emoción que estimula la búsqueda de la libertad tanto en la vida como en la muerte y que nos recuerda que las grandes gestas de la historia se consiguen mediante la unidad de los pueblos del mundo.

---

<sup>3</sup> Rafael Alberti. *Teatro I*. p. 706.

## BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Anónimo. «Ensayo de ‘Numancia’. El general Miaja entrega al pueblo las banderas fascistas conquistadas en Teruel», en *El Sol*. Madrid. 28 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

Anónimo. «Justificación de Numancia», en *Boletín de Orientación Teatral*. Núm. 4. 1 de abril de 1938. Págs. s/i.

Anónimo. «La adaptación de la obra de Cervantes ‘Numancia’», en *El Pueblo*. Valencia. 29 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

Anónimo. «‘Numancia’ Tragedia de Miguel de Cervantes (Versión de R. Alberti)», en *El Mono Azul*. Núm. 44. Madrid. Jueves 9 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

ALBERTI, Rafael. *Numancia*. Madrid, Turner, 1975. 147 págs.

ALBERTI, Rafael. «‘Numancia’, tragedia de Miguel de Cervantes», en *El Mono Azul*. Núm. 42. Año. 2. Madrid. Jueves 2 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

ALBERTI, Rafael. *Prosa II. Memorias. La arboleda perdida*. Ed. por Robert Marrast y dir. por Pere Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 2009. 1273 págs.

ALBERTI, Rafael. *Prosas encontradas*. Pról. por Robert Marrast. Barcelona, Seix Barral, 2000. 417 págs.

ALBERTI, Rafael. *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. 12ª ed. por C. Brian Morris. Madrid, Cátedra, 2017. 207 págs. (Col. Letras Hispánicas.)

ALBERTI, Rafael. *Teatro I*. Ed. por Eladio Mateos y dir. por Pere Gimferrer. Barcelona, Seix Barral, 2003. 715 págs.

ALEJANDRÍA, Apiano de. *Historia romana I*. Intr., trad. y notas por Antonio Sancho Royo. Madrid, Gredos, 1980. Vol. I. 646 págs. (Col. Biblioteca Clásica Gredos.)

ALTAMIRA, Rafael. «Sentido de la religiosidad en Felipe II», en *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. 24. Noviembre-diciembre de 1951. Págs. 337-345.

ARISTÓTELES. «Poética», en *Aristóteles II*. Trad. y notas por Valentín García Yebra. Vol. II. Madrid, Gredos, 2014. Págs. 391-444. (Col. Grandes Pensadores.)

ARLANDIS, Sergio. «La destrucción de Numancia de Miguel de Cervantes según Rafael Alberti y Federico García Lorca: dos propuestas teatrales alternativas», en *Anales cervantinos*, vol. 49. 2017. Págs. 169-204.

BALCELLS, Josep María. «Cartas de Margarita Xirgu sobre Lorca y Alberti», en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 1. Núms. 433-434. Julio y agosto de 1986. Págs. 195-198.

BARCELÓ, Pedro y Juan José Ferrer. *Historia de la Hispania romana*. 2ª ed. Madrid, Alianza, 2016. 673 págs.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Pról. y trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1975. 152 págs.

BEUCHOT, Mauricio. *Hechos e interpretaciones. Hacia una hermenéutica analógica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016. 168 págs. (Col. Filosofía.)

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Trad. por Genoveva Dietrich. Barcelona, Alba, 2004. 345 págs.

CANAVAGGIO, Jean. «El teatro», en *Historia y crítica de la literatura española II. Siglos de Oro: Renacimiento*. Dir. por Francisco Rico y Francisco López Estrada, coord. por Modesta Lozano y trad. por Carlos Puyol. Barcelona, Crítica, 1980. Págs. 639-646.

CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Dir. por Dámaso Alonso. Madrid, Gredos, 1966. Vol. II. 290 págs. (Col. Biblioteca Románica Hispánica.)

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Ed., y notas por Francisco Rico. Edición Conmemorativa IV Centenario Cervantes. Barcelona, Real Academia Española, 2015. 1249 págs.

CERVANTES, Miguel de. *La destrucción de Numancia*. Ed. intr. y notas por Alfredo Hermenegildo. Madrid, Castalia, 2001. 408 págs. (Col. Biblioteca Clásica Castalia.)

CERVANTES, Miguel de. *Numancia*. 6ª ed. por Robert Marrast. Madrid, Cátedra, 2016. 483 págs. (Col. Letras Hispánicas.)

CERVANTES, Miguel de. *Poesías*. Ed. por Adrián J. Sáez. Madrid, Cátedra, 2016. 483 págs. (Col. Letras Hispánicas.)

FLORO, Lucio Anneo. *Compendio de las hazañas romanas*. Trad. por J. Eloy Díaz Jiménez. Madrid, Perlado Pérez y Compañía, 1904. 273 págs.

FUSI, Juan Pablo. *Historia mínima de España*. México, El Colegio de México, 2013. 306 págs.

GADAMER, Hans-Georg. «Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall y trad. por Sandra Franco *et al.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. Págs. 19-29.



GARCÍA INIESTA, César. «El Teatro en Madrid. ‘Numancia’», en *Crónica*. Madrid. 2 de enero de 1938. Págs. s/i.

GONZÁLEZ Martín, Jerónimo Pablo. *Rafael Alberti (Estudio)*. Barcelona, Júcar, 1980. 259 págs. (Col. Los Poetas.)

HERMANS, Hub. *El teatro político de Rafael Alberti*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989. 308 págs. (Col. Acta Salmanticensia. Estudios Filológicos.)

HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Dir. por Antonio Prieto y Ángel Valbuena Prat. Barcelona, Planeta, 1973. 603 págs. (Col. Ensayos/planeta de Lingüística y Crítica Literaria.)

JACKSON, Gabriel. *La República española y la guerra civil (1931-1939)*. Dir. por Virgilio Ortega. Trad. por Enrique de Obregón. Barcelona, Orbis, 1985. 494 págs. (Col. Biblioteca de Historia.)

JAUSS, Hans Robert. «Experiencia estética y hermenéutica literaria», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall y trad. por Sandra Franco *et al.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. Págs. 73-87.

JAUSS, Hans Robert. «Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall y trad. por Sandra Franco *et al.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. Págs. 55-58.

LEARTES. «‘Numancia’, ejemplo de ciudadanos dignos y estímulo para los que luchan frente a los invasores», en *La Voz*. Madrid. 28 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

MAESTRO, Jesús G. «Cervantes y la religión en *La Numancia*», en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society in America*. 2006. Págs. 5-29.

MIRANDOLA, Pico Della. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. 2ª ed. Dir. por Hernán Lara Zavala y Álvaro Uribe y presentación por Carlos Llano Cifuentes. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. 69 págs. (Col. Pequeños Grandes Ensayos.)

OJEDA José. «El teatro. ‘Numancia’, de Miguel de Cervantes —versión de Rafael Alberti—, en el escenario de la Zarzuela», en *La Libertad*. Madrid. 28 de diciembre de 1936. Págs. s/i.

ONTAÑÓN, Eduardo de. «Cervantes en nuestra trinchera. El primer teatro digno de nuestra guerra», en *El Sol*. Madrid. 29 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

ONTAÑÓN, Eduardo de. «Numancia, viva», en *El Sol*. Año. 1. Núm. 169. Madrid. Jueves 9 de diciembre de 1937. Págs. s/i.

PEREDA, Rosa María. «Rafael Alberti: el poeta en la calle», en *Revista de la Universidad*. México. 11 de julio de 1979. Págs. 21-24.

PRESTON, Paul. *La Guerra Civil española. Reacción, revolución y venganza*. 3ª ed. Trad. por Francisco Rodríguez de Lecea, María Borràs y Jordi Beltrán. Barcelona, Debolsillo, 2011. 387 págs.

ROMERO Solano, Pedro. *Vísperas de la Guerra de España*. Pról. por Indalecio Prieto. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012. 387 págs. (Col. Biblioteca de la Cátedra del Exilio.)

SALAHÜN, Jorge. «Poetas ‘de oficio’ y vocaciones incipientes durante la Guerra de España», en *Creación y público en la literatura española*. Ed. por J. F. Botrel y S. Salaün. Pról. por Francisco Ynduráin. Madrid, Castalia, 1974. Págs. 181-214. (Col. Literatura y sociedad.)

THOMAS, Hugh. *La guerra civil española*. Ed. corregida y aumentada. París, Ruedo Ibérico, 1967. 782 págs. (Col. España contemporánea.)

VIVAR, Francisco. *La Numancia de Cervantes y la memoria de un mito*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2004. 174 págs. (Col. Estudios Críticos de Literatura.)

WEIMANN, Robert. «Presente y pasado en la historia de la literatura», en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. por Dietrich Rall y trad. por Sandra Franco *et al.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011. Págs. 185-197.